

Mozart som dramatiker

– en analyse av ironiens spillerom mellom tekst og
musikk i *Così fan tutte*

Masteroppgave
Institutt for musikkvitenskap, IMV
Universitetet i Oslo, UiO
Vår 2011
Torill Alsos



Omslagsfoto: Maria Fontosh som Fiordiligi i «Per pieta, ben mio, perdona», akt 2.
Fra Stockholmsoperans oppsetning fra 2007, Ole Anders Tandbergs regi. Gjengitt med tillatelse fra
Kungliga operan, Stockholm. Copyright Mats Bäcker, foto.

Mozart som dramatiker

– en analyse av ironiens spillerom mellom tekst og

musikk i Così fan tutte

**Masteroppgave
Institutt for musikkvitenskap, IMV
Universitetet i Oslo, UiO
Vår 2011
Torill Alsos**

Tanketomt tøys eller psykologisk drama?

Om arbeidet med og rundt Mozart og Da Pontes *Così fan tutte*.

Det er vanskelig å forholde seg nøytralt til en opera som *Così fan tutte*. Så snart man tar inn over seg historien, handlingen og musikken, blir man nærmest tvunget til å ta stilling til en rekke ulike faktorer. Historien og plotet står på den ene siden, Mozarts musikk på den andre. I mitt arbeid med masteroppgaven i Musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo har jeg gått fra det ene ytterpunktet til det andre, fra irritasjon til entusiasme. Sympatier og antipatier med karakterer og situasjoner har endret seg i løpet av prosessen, og dybden i en tilsynelatende overflatisk opera blir stadig tydeligere.

Da jeg først begynte med å sette meg inn i alle tre av Mozart og Da Pontes operaer, *Figaros bryllup*, *Don Giovanni* og *Così fan tutte* for å velge meg et tema for masteroppgaven, var min første reaksjon på særlig rollefigurene Fiordiligi og Dorabella, de to søstrene som handlingen i *Così fan tutte* dreier seg rundt, en dyp irritasjon og frustrasjon. Vi har å gjøre med to søstre som innledningsvis bruker en halv formiddag til å studere miniatyrer av kjærestene sine, som truer med å ta livet av seg fordi disse kjærestene annonserer at de er innkalt til slagmarken med øyeblikkelig virkning, og så, seinere samme dag, lar seg sjarmere og forføre av de samme kjærestene når de kommer tilbake i forkledning. Det er lett å dømme dem nord og ned som fjols og representanter for et forgangent kvinnebilde, der hovedgeskjeften for pene piker var brodering, lesing av bøker, turer i hagen og klimpring på et eller annet tangentinstrument, i beste Jane Austen-stil.

Handlingen og historien gjør det ikke bedre. De to unge mennene later som de drar av gårde, kommer tilbake i mer eller mindre overbevisende forkledninger, og de unge damene ender med å falle for søsterens forlovede. Allerede her vakler troverdigheten i handlingen faretruende. Ikke bare skal vi godta at de to søstrene unngår å kjenne igjen de to som kommer tilbake litt seinere på dagen, vi skal også akseptere at de lar seg forføre av søsterens kjæreste uten å ane ugler i mosen. For å sitere regissør Ole Anders Tandberg - «om man går til sengs med et annet menneske bør man

merke at vedkommende har på seg parykk». Skulle man se dette realistisk burde de to mennene avsløre seg allerede idet de åpner munnen, ettersom stemmen er et av de mest personlige kjennetegn vi mennesker har.

Så snart man pirker litt i overflaten blir det imidlertid tydelig at *Così fan tutte* ligger langt nærmere tragedien og er langt mer og dyptloddende enn premissene legger opp til. Flate figurer får gradvis flere dimensjoner, og dramaet som i utgangspunktet ser ut til å være overflatisk og platt, står fram som en beskrivelse av en tematikk med langt videre nedslagsfelt enn en 1700-talls opera buffa gir inntrykk av. En forutsetning er da at vi ikke lar oss avvise av premissene i komedien. De er tåpelige og fjollete, men i god komedietradisjon med forkledde helter og heltinner på utallige teaterscener gjennom flere hundre år med teaterhistorie er vi vant til at det som skjer på en scene ikke nødvendigvis korresponderer med det som skjer i det virkelige livet. Ved å tolerere premissene i komedien åpner vi også for det mindre tåpelige i *Così fan tutte*, nemlig Mozart og Da Pontes dramatisering og problematisering av den frie kjærligheten og menn og kvinners potensiale for utroskap om de blir utsatt for de rette forutsetningene.

Tematikken i seg selv og Da Pontes libretto er dog ikke nok til å gjøre *Così fan tutte* til et mesterverk. Bruce Alan Brown og John A Rice viser til at Salieri gjorde et forsøk på å realisere tekstmaterialet musikalsk, og måtte kaste inn håndkleet med kommentar om at det var umulig å gjøre librettoen om til en opera.¹ Constanze Mozart Nissen mente nettopp Mozarts evne til å lage opera av librettoen til *Così* var det som var dråpen som fikk rivaliseringen mellom Salieri og Mozart til å gå over i rent fiendskap.² For det er ikke tvil om at Mozart var i stand til å tilføre teksten det som er nødvendig for å heve et i utgangspunktet flatt karakterspill til et psykologisk drama i grenseland mellom tragedie og komedie. Der Da Pontes tekst og rammeverket virker som tøv og tøys, sludder og pølsevev, smyger Mozarts musikk seg inn og gir karakterene kjøtt og blod, følelser og samvittighet. Musikken tilfører handlingen assosiasjoner som ikke ligger åpenbart i teksten, motarbeider og en avslutning som i librettoen framstår som en enkel løsning på en komplisert situasjon.

I prosessen som arbeidet med mastergraden har vært, har det vært svært nyttig å kunne nærme

1 Brown, Bruce A og Rice, John A. Salieri's *Così fan tutte* fra Cambridge Opera Journal, vol 8, no 1 (Mars 1996) s17-43

2 Brown, Bruce Alan, *Cambridge Opera Handbooks, W.A. Mozart, Così fan tutte* (Cambridge University Press, 1995) s10, hentet fra *A Mozart pilgrimage. Being the travel diaries of Vincent and Mary Novello in the year 1829* red Rosemary Hughes (London 1955) s 127

seg stoffet praktisk, gjennom kurset i «utøvende master», der jeg som sangstudent har gjort hederlige forsøk på å tilegne meg ariene til de tre damene, Fiordiligi, Dorabella og Despina. Ikke alle har vært like lett tilgjengelige sangteknisk, men forsøket i seg selv har vært en lærerik inngang til karakterene og deres utvikling gjennom handlingen i operaen. Det er en vesentlig forskjell på å kun lytte på eksempelvis Fiordiligis «Per pieta, ben mio, perdona» og Dorabellas «Smanie implacabili», og å innstudere dem selv, og det var først gjennom å forholde meg praktisk til musikken at jeg virkelig fikk en dypere forståelse for særlig Fiordiligis samvittighetskvaler. Jeg retter derfor en stor takk til min sanglærer, Liv Kjersti Sandve, som ikke har frarådet meg å prøve, men derimot hjulpet meg med arbeidet.

Ytterligere innspill til en praktisk inngang til operaen har jeg fått fra regissør Ole Anders Tandberg. Han var ansvarlig for regi og scenografi for produksjonen som først hadde premiere på Kungliga Operan i Stockholm i 2007, og som var innom Den norske Opera og Ballett i gjestespill sesongen 2010-2011. Intervjuet med ham, som utgjør ett av kapitlene i denne oppgaven, har gitt en viktig inngang i den nåtidige tolkningen av operaen, løsrevet fra den historiske konteksten verket er skapt i. Jeg skylder også en takk til Kungliga Operan i Stockholm, som har vært behjelpelige med å låne meg bilder fra den samme forestillingen, til bruk som illustrasjoner til oppgaven.

Avslutningsvis vil jeg rette en stor takk til veileder Ståle Wikshåland, som har geleidet meg mer eller mindre smertefritt gjennom skriveprosessen. Ved å stille tilstrekkelig store krav til tekstproduksjon både i starten av arbeidet og underveis, har han gitt meg den hjelpen som var nødvendig for å komme i gang med og fullføre skrivingen. Takk også for innspill underveis i prosessen, både med tanke på elementer som er fornuftig å ha med i ulike kapitler og innsigelser til tolkninger. Det er ikke dermed sagt at jeg automatisk har gått fra egne tolkninger underveis, men innspill og innsigelser har gjort meg ytterligere oppmerksom på viktigheten av å begrunne mitt eget standpunkt tilstrekkelig.

I løpet av arbeidet med operaen og med masteroppgaven har jeg vandret fra en sterk irritasjon med handlingen og karakterene i *Così fan tutte* og til en tilsvarende sterk entusiasme overfor operaen som helhet. For det takker jeg Mozart. Et ønske i kjølvannet av arbeidet er at leserne av oppgaven vil få et innblikk i operaen som mer enn en tanketom farse, og vil dele min holdning til *Così* som et psykologisk drama med tydelige treffpunkt i vår egen tid.

Innholdsliste

1.Introduksjon.....	4
2.Et mesterverk i kontekst.....	15
Cosi fan tutte satt i sosial og kunstnerisk sammenheng.....	15
2.1 Historiske forutsetninger: Sosial og samfunnsmessig kontekst.....	15
2.2 Kunstneriske forutsetninger: et kunstverk skapt i intertekstuell dialog med samtidig opera og klassisk litteratur.....	23
2.3 Praktiske forutsetninger: musikk og karakterer skapt spesielt for utøverne, de første gestaltere av sine respektive roller.....	32
3.Karakterer og synopsis i Cosi fan tutte	37
4.Sjangere i sitat	46
Opera seria og commedia dell' arte sitert og parodiert i Cosi fan tutte	46
En fot også i «den andre leiren» - Cosi fan toutes referanser til commedia dell' arte.....	64
5.Det er ikke det du sier, men måten du sier det på.....	67
Mozart som iscenesetter av ironi.	67
5.1 Et farvel med bismak – avskjedsscenen i akt 1.....	69
5.2 Ferrando og Fiordiligi – et par skrevet i musikken?.....	78
5.3 Når enden er god er allting uvisst?.....	91
6.Mesterverk med vekslende popularitet	101
Cosi fan tutte gjennom tidene.....	101
7.Hvor fri skal kjærligheten være?.....	115
Betraktninger rundt Cosi fan tutte ved regissør Ole Anders Tandberg.....	115
8.Oppsummering.....	123
Sentrale kilder brukt i oppgaven.....	126
Litteratur og kilder.....	130

Illustrasjonsliste

1: Noteeksempel 1a Basilio – Così fan tutte le belle, Figaro, no 7, takt 162-167.....	28
2: Noteeksempel 1b Overtyren, Così fan tutte takt 33-37.....	29
3: Noteeksempel 2a «Così fan tutte», overtyren, takt 12-15	30
4: Noteeksempel 2b «Così fan tutte» Don Alfonsos arie nr 30, takt 23-26	30
5: Noteeksempel 3a «Smanie implacabili» treblås takt 20-22.....	54
6: Noteeksempel 3b «Smanie implacabili» Dorabella, takt 35-39.....	54
7: Noteeksempel 4a «Soave sia il vento» fiolin, takt 4-5.....	54
8: Noteeksempel 4b «Smanie implacabili» fiolin takt 8-10.....	55
9: Noteeksempel 5 «Come scoglio» takt 1-9.....	56
10: Noteeksempel 6 «Come scoglio» takt 15-18.....	57
11: Noteeksempel 7 «Come scoglio» takt 33-51.....	58
12: Noteeksempel 8 «Come scoglio» takt 116 - 128.....	60
13: Noteeksempel 9 «Di... Scri... ver... mi... og... ni gior... no» takt 1-7.....	72
14: Noteeksempel 10 «Di...scri...ver... mi...» Don Alfonso og bass takt 5-7.....	74
15: Noteeksempel 11 «Soave sia il vento» takt 2-6.....	75
16: Noteeksempel 12 «Per pietà» takt 1-3.....	79
17: Noteeksempel 13 «Il core vi dono» takt 64-70.....	80
18: Noteeksempel 14 «Per pietà» takt 6-9	80
19: noteeksempel 15 Bruk av horn på «Bene» takt 45-48.....	81
20: Noteeksempel 16a «Ah, lo veggio» takt 1-4.....	81
21: Noteeksempel 16b Per pietà takt 37-40.....	82
22: Noteeksempel 17 Per pietà takt 113-117.....	83
23: Noteeksempel 18a «Un aura amorosa» takt 23-29.....	85
24: Noteeksempel 18b «Soave sia il vento» fiolin takt 6-7.....	86
25: Noteeksempel 18c «Smanie implacabili» fiolin takt 8-10.....	86
26: Noteeksempel 19 «Come scoglio» fiolin takt 2-5.....	86
27: Noteeksempel 20a «Fra gli amplessi» takt 25-26 - Fiordiligi.....	87
28: Noteeksempel 20b «Una bella serenata» takt 1-3.....	87
29: Noteeksempler 21a «Fra gli amplessi» takt 43-53.....	88
30: Noteeksempel 21b «Ah, lo veggio» takt 1-4.....	88
31: Noteeksempel 22 «Fra gli amplessi» takt 76 - – Ferrandos langsomme parti.....	89
32: Noteeksempel 23a «Una bella serenata» takt 1-8.....	90
33: Noteeksempel 23b «Fra gli amplessi» takt 26-30.....	90
34: Noteeksempel 24a Un aura amorosa takt 25-29.....	90
35: Noteeksempel 24b «Fra gli amplessi» takt 15-19.....	90
36: Noteeksempel 25a «E nel tuo, nel mio bicchiere» takt 173-180.....	94
37: Noteeksempel 25b «Per pietà» takt 1- 3.....	94
38: Noteeksempel 25c «Fra gli amplessi» takt 76-83.....	94
39: Noteeksempel 26a «Il core vi dono» takt 1- 4.....	96
40: Noteeksempel 26b «Il core vi dono» repetert i finalen.....	96
41: Noteeksempel 27a Despina som doktor, finalen akt 1, takt 304-307.....	96
42: Noteeksempel 27b Despina avsløres, finalen akt 2, takt 509-512.....	96
43: Noteeksempel 28 Finalen takt 545-550.....	99
44: Noteeksempel 29 Finalen takt 557-561.....	99

1. Introduksjon

Mozart og Da Pontes komiske opera *Così fan tutte* har vært gjenstand for ekstremt varierende holdninger gjennom de mer enn to hundre årene den har blitt framført. Etter en anstendig mottakelse av premieren i 1790 falt operaen forholdsvis raskt i kurs, for å bli sett som lettsindig og smakløs gjennom det meste av 1800-tallet. Helt mot slutten av 1800-tallet ble den gjenstand for fornyet interesse, før den gjennom 1900-tallet ble gjenstand for en langsom gjenopplivingsprosess, for så i vår tid å bli sett som en av Mozarts mest interessante operaer.¹

Mye av kritikken som ble fremmet på 1800-tallet hang sammen med en sterk skepsis til handlingen, som for mange framsto som vulgær og støtende. Hvordan kunne Mozart og Da Ponte forsvare at de to søstrene i løpet av den samme dagen som kjærestene reiser fra dem, både lar seg forføre av, og til alt overmål sier seg villig til gifte seg med de to nye beilerne som tropper opp på arenaen? En så lettvinnt og kjapp overføring ble sett som urealistisk og fornærmende for kvinner generelt.

I tråd med dette kritiserte man også den tilsynelatende store avstanden mellom librettoen og hva som ble formidlet der, og Mozarts musikalske uttrykk knyttet til de samme ordene. Ettersom innstillingen til tekstinholdet og handlingen generelt var så negativ, var det vanskelig å godta at Mozarts musikk gir mer liv og følelse til karakterene og handlingen enn de later til å fortjene. Denne kritikken er blitt fremmet også etter at operaen har vunnet innpass i det operatiske kanon. I løpet av de siste tiårene har det imidlertid dukket opp enkelte motstemmer til den rådende oppfatningen. Godt hjulpet av tekster fra de siste årenes Mozartforskning vil jeg med denne oppgaven vise at det nettopp er i rommet som oppstår i avstanden mellom ord, kontekst og musikk vi finner den rike flertydigheten. Der musikken i enkelte tilfeller støtter opp om et tekstinhold vi som publikummere vet er basert på falske premisser, og andre ganger skaper

¹ Se kap 6 for utdypende beskrivelse av resepsjonen av *Così fan tutte* gjennom tidene

parodiske vendinger i ytringer som av karakteren er ment oppriktig, ser vi i dag en psykologisk dybde i verket som er blitt undervurdert av tidligere tiders kritikere.

Min todelte problemstilling blir da som følger:

- På hvilken måte virker avstanden mellom tekst, kontekst og musikk i Mozarts musikalske realisering av Da Pontes libretto utdypende med tanke på handling, tematikk og personkarakteristikk i den komiske operaen *Così fan tutte*?
- Hvilken rolle spiller den historiske konteksten og parodien som virkemiddel i den samme utdypningen?

Jeg vil bruke flere ulike innfallsvinkler for belyse tematikken. Det er i første rekke fruktbart å se verket i lys av tiden det er skrevet i. Ingen kunstverk blir til i et vakuum, og selv om jeg mener det er mer interessant legge vekt på hvordan verket oppfattes i dag enn hva som er «ment» i utgangspunktet, gir det et nødvendig innblikk i totaluttrykket se det i forhold til samtidens konvensjoner og andre verk skapt på samme tid. For kunne etablere hvilke partier som bør sees som parodiske, er det en fordel å være klar over tidens tradisjoner for parodier og hvilke referanser de da i så fall hadde.

Dernest vil jeg la operaen snakke for seg selv og ta konkret for meg teksten som foreligger. Med «teksten» mener jeg i dette tilfellet forestillingen som helhet, ikke utelukkende ordene i librettoen eller notene i partituret. Det viktigste kildematerialet her er utvilsomt nettopp operaen i seg selv, og i lys av den historiske konteksten vil jeg peke på partier hvor Mozart særlig, men også Da Ponte, behandler stoffet parodisk. Gjennom å selv studere verket, både som helhet og ved gå inn i enkeltdeler, vil jeg dernest søke å peke på både ironi som oppstår i rommet mellom tekst, intern kontekst og musikk.

Det kan da diskuteres hva som ligger i verkbegrepet og «operaen i seg selv». Hva er «verket» når man behandler en opera? Librettoen, partituret med tekst innskrevet, en klingende realisering på cd eller i mp3-format eller en fullstendig, scenisk produksjon, oppført eller innspilt i dvd-format? Som hovedkilder her vil jeg bruke partitur² og ulike innspillinger, både fra cd-innspillinger og

2 Mozart, W.A *Così fan tutte*, in Full Score (Dover Publications, Inc, New York, 1983, opprinnelig Peters, Leipzig, 1941) og Mozart, W.A *Così fan tutte*, Komische oper in zwei Akten, Klavierauszug von Kurt Soldan (Edition Peters, Leipzig 1940)

fullstendige, sceniske produksjoner i dvd-format. Hovedvekten i analysen er imidlertid lagt på partitur og en klingende realisering av dette, i form av innspillinger. Ettersom det er forholdet mellom tekst og musikk som i første rekke er gjenstand for undersøkelsen, vil mange av svarene ligge i libretto, partitur og framføring av musikken. I det følgende vil jeg for enkelhets skyld referere til librettoen som «teksten», da dette er begrepet er det mest innarbeidede i dagligtalen, og på best måte markerer ord i motsetning til toner.

I tillegg til en undersøkelse av forholdet mellom tekst og musikk, mener jeg det er viktig ha med innfallsvinkler fra sceniske produksjoner i en støttefunksjon. Denne oppgaven skal ikke være en analyse av ulike forestillinger eller produksjoner, men fordi en operaforestilling først er komplett som uttrykk idet den framføres på en scene med handlende aktører, er det nødvendig å ta med også dette aspektet. Som alle andre dramatiske uttrykk er verket ment å bli både sett og hørt, og en vurdering som ikke tar hensyn til det sceniske uttrykket er dermed en amputert vurdering. Det er for eksempel svært relevant hvem som er på scenen i en gitt situasjon, uavhengig av hvor mange som er aktive i det musikalske forløpet. Gjennom det sceniske uttrykket vil det som blir framført gjennom tekst og musikk i tillegg bli moderert, forsterket eller endret, og en regissør, scenograf og kostymedesigner vil ha en medvirkende kreativ innvirkning på hvordan sluttresultatet blir oppfattet. Jeg har derfor valgt å bruke tre ulike produksjoner som tilleggsmateriale, for ha et bredt grunnlag å gå ut fra. Jeg har tatt for meg forestillinger med ulik tilnærming til stoffet, der enkelte har lagt seg nært opp til 1700-tallets uttrykk i kostymer, scenografi og musikalsk stil, mens andre har gitt operaen et mer moderne preg ved å legge handlingen og uttrykket til vår tid eller et tiår nært opp til vår tid.

I selve analysen vil jeg i hovedsak bruke hva Nicolas Cook beskriver som en tematisk analyse.³ Han framholder dette som en tradisjonell og på mange måter en foreldet innfallsvinkel, som først og fremst preget analysemetodikken fra 1800-tallet, men jeg mener likevel det er den mest hensiktsmessige metoden å benytte i denne formen for analyse. Målet med oppgaven er å peke på ulike virkemidler og vise til betydningsheving som oppstår gjennom avstanden mellom musikk og libretto, snarere enn å dissekere musikken for rent analytiske hensikter. Det er da en fordel å kunne ta to skritt tilbake og se på musikalske og tekstlige forløp i større enheter enn utelukkende

3 Cook, Nicholas *A Guide to Musical Analysis*, (Oxford University Press, 1994), (opprinnelig J. M. Dent & Sons Ltd. 1987) s 14

harmoniske, rytmiske eller melodiske forløp. Cook trekker også fram denne innfallsvinkelen som revitalisert av blant andre Charles Rosen, gjennom hans analyser i *The Classical Style* og *Sonata forms*, hvor han nettopp behandler verk fra Mozarts tid.

Enkelte av mine kilder tar i bruk en mer nærgående analyse av særlig valg av toneart i de ulike numrene i operaen. Andrew Steptoe er en representant for denne framgangsmåten.⁴ Ved å sette opp en oversikt over hvilke nummer som er skrevet i hvilken toneart, mener han å ha funnet et mønster til hjelp for å avgjøre hvorvidt et nummer er oppriktig ment, nøytralt i uttrykket eller om vi skal være skeptiske til avsenderen. Etter hans mening gir toneartens avstand fra hovedtonearten i operaen en pekepinn på hvorvidt arien eller ensemblet er oppriktig eller ikke, der nummer skrevet i C-dur eller nærliggende tonearter bedømmes som nøytrale, mens b-tonearter leses som falske og kryss-tonearter regnes som oppriktige.

Jeg har valgt å ikke legge denne framgangsmåten til grunn for min analyse, av ulike årsaker. Steptoes mønster står for meg som i overkant kategorisk, ettersom enkelte nummer etter min mening kan framstå som oppriktige men samtidig ha en alternativ betydning liggende i orkesteret eller i konteksten for nummeret. Enkelte av numrene innehar dessuten både oppriktige og falske utsagn, avhengig av kjennskapen de forskjellige karakterene i et gitt ensemble har til sammenhengen de opptrer i og motivasjonen de har i den gjeldende situasjonen.⁵ Det skulle være nok å peke på ulikheten mellom mennenes kjennskap og motiver i spillet de setter i gang og søstrenes manglende kjennskap til det samme spillet, til å peke på potensielle forskjeller i oppriktighet innenfor enkeltnummer underveis i dramaet.

Charles Rosen påpeker i sine tekster at valg av toneart først og fremst vil ha noe å si for utøveren,⁶ mens det har mindre betydning for publikum.

«No composer, of course, has ever made his crucial effects depend on such perception: even if he expects his most subtle points to be appreciated only by connoisseurs, he does not write the entire work calculatedly above the head of the average listener»⁷

Selv om valg av toneart også kan ha en betydning for karakteren og klangfargen i musikken, vil ikke denne endre seg nok til at en vanlig publikummer fanger opp vesentlige forskjeller.

4 Steptoe, Andrew, *The Mozart and Da Ponte Operas*, (Oxford University Press, 1988)

5 Se særlig gjennomgang av avskjedssekvensen i akt 1, scene 3-6, i kap 5.

6 Rosen, Charles, *The Classical Style, Haydn, Mozart, Beethoven* (W.W. Norton & Company, 1997) s. 299

7 Ibid

Kunnskap om verket til bruk i analysen vil jeg hente fra allerede gjennomførte analyser innenfor nyere tids Mozartforskning. Som nevnt er det nå en draging mot å se avstanden mellom libretto og musikk som betydningsbærende snarere enn motstridende, og tekster med dette utgangspunktet er uvurderlige som hjelp for min tilnærming. Særlig Mary Hunter⁸ og Scott Burnham⁹ er viktige som kilder i denne forbindelsen, men jeg benytter meg også av blant andre Bruce Alan Browns håndbok,¹⁰ Edmund Goehrings tre ulike modeller for innsikt i operaen,¹¹ Jessica Waldoffs analyse vinklet mot den sentimentale kulturen,¹² samt Andrew Steptoes beskrivelse av Mozart og Da Pontes operaer¹³ og Charles Rosens analyser.¹⁴

Som tillegg til egen oppfatning av innholdet i operaen vil jeg dernest gi en oversikt over resepsjonen operaen har fått gjennom de ulike periodene den er blitt framført i. I likhet med operaens tilblivelse skjer heller ikke mottakelsen uavhengig av omgivelsene og samtiden, og det er interessant å se resepsjonen i lys av andre tidsperioder den ble framført i. Andre samfunnsforhold gir andre verdier og normer, og det er også interessant å se oppfatningen av verket i lys av holdningen hos de kulturpersonligheter som var toneangivende. En framføring av tidligere tiders kunst bør alltid kunne sees som en gjenskapning av verket snarere enn en repetisjon av en museumsgjenstand, og verket vil bli oppfattet i forhold til den konteksten det blir hentet fram i. Gjenskapningen er særlig tydelig i tilfeller der verket er søkt justert for å passe bedre inn i samtiden, enten gjennom oversettelse, strykninger i partituret, scenografi, regi eller kostymer, men heller ikke forsøksvis autentiske produksjoner vil kunne løsrive seg fra sin egen samtid. De medvirkende vil uansett kunnskap og kjennskap til den opprinnelige tidsperioden ikke kunne fri seg fra å være barn av sin egen tid, og publikum vil også se forestillingen gjennom sin egen tids filter og tolke kunstverket ut fra egne referanser. Hvordan et verk oppfattes avhenger av omstendighetene det spilles i, og tiden det blir søkt gjenspekt i.

For nærmere å gå inn i denne problemstillingen har jeg hentet inn hjelp fra Ole Anders Tandberg, regissør og scenograf for produksjonen som først ble framført ved Kungliga Operan i Stockholm og ble spilt i gjesteoppsetning ved Den Norske Opera og Ballett sesongen 2010-2011. I Tandbergs

8 Hunter, Mary, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna* (Princeton University Press, 1999) og *Opera Buffa in Mozart's Vienna* red. (Cambridge University Press, 1997)

9 Burnham, Scott, «Mozart's *felix culpa*: *Così fan tutte* and the Irony of Beauty» i *The Musical Quarterly*, Vol 78, No 1 (1994)

10 Brown, Bruce Alan, *Cambridge Opera Handbooks, W.A. Mozart, Così fan tutte* (Cambridge University Press, 1995)

11 Goehring, Edmund J. *Three Modes of Perception in Mozart* (Cambridge University Press, 2004)

12 Waldoff, Jessica, *Recognition in Mozart's Operas* (Oxford University Press, New York 2006)

13 Steptoe, Andrew, *The Mozart and Da Ponte Operas* (Oxford University Press, 1988, nytrykk i 2001)

14 Rosen, Charles, *The Classical Style, Haydn, Mozart, Beethoven* (W.W. Norton & Company, 1997)

produksjon er handlingen flyttet i tid, uten forsøk på å skape et autentisk uttrykk. Ved å benytte meg av en aktiv kunstner i tillegg til den akademiske innfallsvinkelen, håper jeg å kunne bringe inn et nåtidig perspektiv og dermed få en dypere forståelse for operaens plass på dagens scener og for et moderne publikum.

For beskrivelse av konteksten både for tilblivelse og historisk resepsjon av operaen støtter jeg meg av naturlige grunner utelukkende til skriftlige kilder. Dels består kildematerialet av sekundære kilder, hvor Mozarts samtid beskrives av nåtidige historikere, dels fungerer tekstmaterialet i denne sammenhengen som primærkilder som vitner om sin egen samtids oppfatning av operaen. Enkelte kilder er brukt på begge måter, ettersom de både vurderer operaen ut fra et historisk perspektiv og samtidig representerer forfatterens, og dermed også forfatterens samtids, syn på verket. I tillegg til de allerede nevnte kildene er Edward J. Dents beskrivelse fra 1913¹⁵ og Joseph Kermans vurdering fra 1956¹⁶ eksempler på dette. Enkelte kilder legger først og fremst vekt på den historiske konteksten, enten i forbindelse med tilblivelse eller med resepsjonen, og de er i hovedsak brukt til å belyse det de legger vekt på. Nicholas Tills beskrivelse av Mozarts forhold til opplysningsfilosofien¹⁷ blir for eksempel først og fremst brukt som kilde i forbindelse med den historiske konteksten.

Primærkilder fra Mozarts egen tid har vist seg vanskelig framskaffe. En rekke av mine sekundærkilder henviser til *Skizze von Wien*, en samling hverdagsskildringer skrevet av Mozarts samtidige og bekjente Johann Pezzl. Det har ikke lyktes meg få tak i denne, men i mangel av originalteksten har jeg valgt forholde meg til H.C. Robbins Landons oversatte utdrag i *Mozart and Vienna* fra 1991.¹⁸ Mozarts brev og Da Pontes memoarer er på samme måte en direkte kilde både til deres innstilling til operaen, til samtiden og til sangerne de skrev for.

Pezzls nedtegnelser og vanskeligheten med å få tak i originalteksten står likevel for unntaket med tanke på utvalg av kildemateriale til oppgaven. Der enkelte tema og problemstillinger kan by på problemer i kildeutvalg fordi tematikken er for smal til å ha mye å hente fra, er det motsatte tilfellet når det gjelder Mozart generelt og Mozarts operaer spesielt. Man kan hevde det er et

15 Dent, Edward J. *Mozart's Operas* (Oxford University Press, opprinnelig 1913, ny utgave 1960)

16 Kerman, Joseph, *Opera as Drama* (University of California Press, opprinnelig 1956, ny, revidert utgave 1988)

17 Till, Nicholas, *Mozart and the Enlightenment Truth, Virtue and Beauty in Mozart's Operas* (W.W. Norton & Company, 1992, paperback 1995)

18 Landon, H.C. Robbins, *Mozart and Vienna* (Thames and Hudson 1991)

luksusproblem å ha flere tilgjengelige kilder enn det er mulig å benytte seg av, men det er like fullt et reelt problem. På den ene siden står man overfor faren for å overse en sentral kilde, men en vel så stor risiko er å gå seg vill i referanser og tertiær- og kvartærkilder til man ikke har tid eller oversikt til løsrive seg og trekke sine egne konklusjoner. En sentral utfordring ved denne typen oppgave er dermed avgrensning av kildematerialet.

Anbefalinger fra veileder og andre kunnskapsrike professorer tilknyttet instituttet har naturlig nok vært et viktig utgangspunkt i valg av kilder. Derfra kommer man videre til en rekke mulige boktitler og artikler, enten via forslag fra nettsteder for salg av faglitteratur, eller via referanser i de ulike tekstene. Her er det en fordel kunne utvise en viss kildekritikk. Selv om en tekst er foreslått av et nettsted, er det ikke selvsagt at den er relevant for min oppgave, og heller ikke at teksten er anbefalt som forskningslitteratur. Jeg har derfor forsøkt å utvise et visst skjønn i utvalg og avvisning av litteratur. Litteratur referert i tekster jeg har fått anbefalt fra fagpersoner, har jeg i hovedsak gitt tillit. Det samme gjelder artikler publisert i tunge opera- og musikktidsskrifter, tilgjengelig for nedlasting fra internett, primært via nettstedet www.jstor.org. Ikke alt som publiseres er imidlertid direkte relevant for min problemstilling, om enn det er referert i andre, mer relevante tekster, og et utvalg på bakgrunn av dette er også foretatt. Ved ett tilfelle har jeg valgt å se bort fra en referert kilde, da boka det var snakk om var gjenstand for en svært dårlig anmeldelse på grunnlag av historisk korrekthet og intern sammenheng i teksten. Med tanke på søk i nettbaserte oppslagsverk er både nettutgaven av Store norske leksikon, www.snl.no, oxfordjournals.com og www.wikipedia.org benyttet, dog med en smule mer skepsis til wikipedia enn til de andre. Ettersom artikkelen jeg først og fremst har forholdt meg til i Store norske leksikon er forsynt med leksikonets «kvalitetssikringssempel»,¹⁹ har jeg valgt å stole på det faglige innholdet her.

Jeg har i tillegg latt egne språkkunnskaper styre en del av kildeutvalget. Fordi det kildematerialet som foreligger i utgangspunktet er uoverkommelig innenfor den tiden jeg har til rådighet, har jeg valgt konsentrere meg om kilder på engelsk eller norsk. Jeg ser at en utvidet kunnskap innenfor tysk, italiensk og fransk ville åpnet store muligheter og gjort mye annet kildemateriale tilgjengelig for meg, men som situasjonen er, velger jeg heller bruke tiden på å konsentrere meg om kildene

¹⁹ Store norske leksikons nettløsning består av både faglig godkjente artikler og fritt publiserte innlegg fra nettstedets brukere. Kvalitetssikringsstemplet i Snl.no innebærer at innholdet i artikkelen er faglig godkjent av en av Store norske leksikons fagansvarlige.

som ligger nærmere min språklige kompetanse. Mye av den mest sentrale forskningen de siste årene har blitt gjort ved amerikanske universiteter, og jeg håper jeg derfor ikke går glipp av for mye av sentrale tanker ved å begrense meg gjennom språkkunnskaper.

En ulempe ved dette er at jeg da er prisgitt forfatterens utvalg og oversettelse med tanke på kilder på et annet språk. En oversettelse er allerede en tolkning, og med tanke på at jeg leser tekster oversatt til et for meg andrespråk, er det muligheter for betydningsforskyvelser og misforståelser. Jeg anser imidlertid faren for misforståelser som større om jeg selv skulle gi meg i kast med kilder på for eksempel tysk, da mine tyskkunnskaper er såpass mangelfulle. Manglende kjennskap til italiensk er på lignende måte en ulempe, da jeg også er prisgitt andres oversettelser av librettoen for forståelse av tekstinnholdet.

Tekstmaterialet og analysen vil nødvendigvis bli bearbeidet gjennom en hermeneutisk tilnærming. I likhet med alle andre som gir seg i kast med forskningsprosjekter innenfor humaniora, «åndsvitenskapen», er fortolkning en sentral dimensjon i arbeidet. I motsetning til naturvitenskapene forholder den humanistiske forskningen seg til objekter som er betydningsbærende i seg selv, og måten å søke mening på vil gå via hermeneutiske prosesser. Hermeneutikk er imidlertid et begrep som selv har vært gjenstand for fortolkning i ulike historiske perioder.

Nettutgaven av Store norske leksikon presenterer hermeneutikken både som metode og som filosofisk retning. Der den opprinnelig var betegnelsen på det sett regler man forholdt seg til for å avgjøre sannhetsinnholdet i en tekst, oftest juridisk eller teologisk, utvidet Friedrich Schleiermacher begrepet til å omhandle alle typer «åndsprодукter». Derfra videreutviklet Wilhelm Dilthey hermeneutikken til å bli selve metoden til bruk for åndsvitenskapene - «die Geisteswissenschaften», før Hans-Georg Gadamer, den moderne hermeneutikkens grunnlegger, avviste åndsvitenskapenes behov for en metode overhodet, og derimot presenterte den filosofiske hermeneutikken som en prosess alle mennesker til enhver tid er en del av, ikke en bevisst handling.

Dette er en grov forenkling av en allerede forenklet leksikalsk presentasjon. Sissel Lægreid og Torgeirs Skorgens *Hermeneutisk lesebok* fra 2001²⁰ gir et videre overblikk, og går nærmere inn på

20 Lægreid, Sissel og Sorgen, Torgeir, red, *Hermeneutisk lesebok*, (Spartacus forlag AS, 2001)

de ulike innfallsvinklene til hermeneutikken. Ved å presentere et utvalg av primærtekster av filosofer og litteraturvitere med ulike ståsteder innenfor hermeneutikken, søker de å gi et innblikk i hermeneutikkens historie og ulike innfallsvinkler spesifikt for ulike fagområder. Oversetter Helge Jordheim bringer også en innføring i hermeneutikken generelt og Gadammers innfallsvinkel spesielt i etterordet til *Forståelsens filosofi*, et utvalg av hermeneutiske skrifter av nettopp Hans-Georg Gadamer.²¹

Diltheys utledning bygger på et skille mellom naturvitenskapen og humaniora, der hermeneutikken settes opp som metoden spesifikk for den humanistiske forskningen, i motsetning til naturvitenskapens vekt på den hypotetisk-deduktive metoden. En sentral forskjell mellom naturvitenskap og humaniora er naturlig nok at man innenfor humaniora forholder seg til et betydningsbærende tekstmateriale der hensikten med forskningen er å forstå et budskap snarere enn å undersøke sammenhenger og reaksjoner uavhengig av menneskelig tankekraft. Der man i naturvitenskapen starter med en hypotese som deretter fortrinnsvis skal deduseres ved hjelp av ulike tester for å finne et så eksakt svar som mulig på naturlovenes innretninger, vil man i humanistiske fag, åndsvitenskapen, som Dilthey kalte det, søke forståelse i en operasjon der mening fra enkeltdeler påvirker forståelsen for helheten som igjen påvirker forståelsen for enkeltdelene. Dette er hva Dilthey legger i begrepet «den hermeneutiske sirkelen», der forståelsen er resultatet av sirkelbevegelsen mellom delene og helheten.

Gadamer tar avstand fra denne innfallsvinkelen, og hevder Dilthey ikke evner å løsrive seg fullstendig fra naturvitenskapen idet at Dilthey mener åndsvitenskapen også forholder seg til en metode. I Gadammers øyne er en binding til metoden et feil spor for humanistisk forskning, ettersom naturvitenskapens innfallsvinkel er at resultatet vil være en korrekt konklusjon dersom metoden er utført riktig. Dette er ikke en hensiktsmessig innfallsvinkel med tanke på åndsvitenskapene, mener Gadamer, ettersom målet med humanistisk forskning ikke nødvendigvis er den ene, klare, konklusjonen, men snarere en åpning av forskningsobjektet til en rekke ulike løsninger.

Gadamer tar utgangspunkt i hermeneutikken som en filosofi for hvordan forståelse oppstår generelt innenfor alle fagområder og menneskelige forhold, og ikke en metode som skal følges til

²¹ Gadamer, Hans-Georg, *Forståelsens filosofi: utvalgte skrifter* Oversatt og med etterord av Helge Jordheim. (Cappelen, Oslo, 2003)

punkt og prikke. Hermeneutikken er, i Gadamer's øyne, noe som skjer, ikke noe man gjør. Han legger vekt på at den som utøver tolkningen selv er del av sin egen historie, og innehar en rekke fordommer med grunnlag av ens egen referanseramme. For Gadamer er ikke fordommene en negativ størrelse, som vi er vant til fra dagligtalen, men derimot den oppfatning man allerede sitter inne med som del av sin egen historie og tradisjon. På grunn av fordommene betrakteren bærer med seg er det umulig å få et eksakt bilde av historiske fenomener løsrevet fra andre tidsepoker. Det er derfor umulig å tolke historiske tekster og fenomener på eksakt samme måte som de ville bli oppfattet i sin egen samtid, fordi de leses og oppfattes i en annen tid. Han mener imidlertid det er en feil å i det hele tatt forsøke å forstå fortiden på fortidens premisser, og at det kun gir mening å forstå fortiden med utgangspunkt i tiden fortolkeren selv tilhører.

I forbindelse med kunstneriske uttrykk trekker Gadamer inn en egen tankerekke. I «Estetikk og hermeneutikk», oversatt av Torgeir Skorgen og gjengitt i *Hermeneutisk lesebok*, går Gadamer inn i kunstens tidløshet i kraft av å være ytringer som taler mer direkte til mottaker og betrakter enn andre utsagn gjør. Kunsten vil alltid være samtidig i det at dens utsagn «ikke lar seg begrense av den opprinnelige historiske horisonten.»²² Gadamer motsetter seg det å tolke kunst utelukkende ut fra verkets historiske kontekst, ettersom dette ville være for begrensende for kunstverket som sådan:

Det ville være en utillatelig abstraksjon å hevde at man først måtte ha oppnådd en samtidighet med henholdsvis forfatteren og den samtidige leseren gjennom rekonstruksjonen av hele hans historiske horisont, for så først å kunne begynne å forstå meningen med det som er blitt sagt.²³

Dette er likevel ikke det samme som å hevde at tolkningen av et kunstverk kan løsrives fullstendig fra den historiske konteksten verket tilhører. Fordi verket er en del av sin historiske opprinnelse, tillater det ikke vilkårlige forståelsesformer.²⁴ Det historiske opphavet vil kunne påvises i det, selv om verket ikke er å betrakte som et historisk dokument i samme grad som ikke-kunstneriske dokumenter. Et kunstverk blir da å betrakte både som samtidig med alle sine betraktere i kraft av sitt budskap, og historisk gjennom det at det en gang var en del av en eksakt historisk samtid, som dermed vil ha lagt sine spor i verket som det framstår for oss til andre tider.

22 Gadamer, Hans-Georg, «Estetikk og hermeneutikk» *Hermeneutisk lesebok*, (Spartacus forlag AS, 2001) s 137

23 Ibid s 142

24 Ibid s 138

Hvilken betydning har så de ulike hermeneutiske innfallsvinklene for studier av Mozart og Da Pontes verk over 200 år etter urpremieren? Forståelsen av kunstverket som både tidløst og på samme tid del av sin egen historiske kontekst er et utgangspunkt som har konsekvenser for en nåtidig analyse. Det sentrale må da være å frigjøre forståelsen av verket fra den konteksten det er skapt i, men likevel uten helt å se det som uavhengig av den historiske opprinnelsen. Kunnskap om de historiske sporene i verket vil kunne åpne for en videre forståelse av verket, forutsatt at men unngår å låse uttrykket og innholdet til utelukkende å lese det ut fra de historiske forutsetningene og konteksten det er skapt i.

De hermeneutiske prosessene er også tilstede i forbindelse med arbeidet med kildematerialet. Mine kilder forstår nødvendigvis også verket og den historiske konteksten ut fra sin egen historiske bakgrunn og sine fordommer, og vil forholde seg til stoffet deretter. Jo eldre kildene er, desto fjernere er deres historiske ståsted fra mitt, og desto større mulighet er det for avvik mellom mine fordommer og deres utsagn. I tillegg er de rent hermeneutiske prosessene med tanke på forståelsen av kildematerialet en sentral del av arbeidet. Vekselvirkningen mellom enkeltdeler og helhet har sin rolle både i forbindelse med arbeidet med verket og med kildene. Enkelte kilder vil vektlegge enkelte perspektiver, og tolkningen av hele verket vil bli påvirket av en ny innfallsvinkel. Den nye innfallsvinkelen kan føre til at jeg forholder meg til kildematerialet på en annen måte, som igjen kaster nytt lys på helheten i det jeg holder på med. Selve skriveprosessen kan også lett beskrives som en hermeneutisk prosess, der arbeidet med enkeltkapitler påvirker synet på prosjektet som helhet, og den utvidede innsikten i helheten påvirker igjen arbeidet med enkeltkapitlene.

Denne oppgaven tar sikte på å presentere Mozart og Da Pontes *Così fan tutte* både i et historisk og nåtidig perspektiv. I tråd med Gadammers teorier er det først gjennom kjennskap til et kunstverks historiske kontekst at de historiske sporene som ligger immanent i verket blir tydelige, og den opprinnelige betydningen blir klarere. Samtidig framføres operaen i dag for et moderne publikum, og vår tolkning av verket vil i større grad være preget av våre referanser enn 1700-tallets. En økt kjennskap til verkets historie vil dermed kunne åpne det for et moderne publikum, men det bør ikke under noen omstendighet være den eneste innfallsvinkelen for en nåtidig tolkning.

2. Et mesterverk i kontekst

Così fan tutte satt i sosial og kunstnerisk sammenheng

Som vist i kapittel 1 satte Gadamer kunsten og kunstverk i en særposisjon blant historiske utsagn. Der kunsten på den ene siden er samtidig med alle tidsperioder i kraft av å tale direkte til betrakteren uavhengig av betrakterens historiske fordommer, er verket i seg selv også historisk i det at det i sin tilblivelse var del av en kontekst som utvilsomt ville være synlig i kunstverket gjennom spor i uttrykk og innhold. En kjennskap til den opprinnelige historiske konteksten vil dermed være en viktig inngang til å åpne verket for forståelse også for betraktere i andre tidsperioder. I dette kapittelet vil jeg fokusere på de ulike samfunnsmessige, kunstneriske og praktiske forutsetninger som kan ha ligget til grunn for at Mozart og Da Pontes *Così fan tutte* fikk det innhold og den utforming som fortsatt gjenskapes på operascener verden over.

2.1 Historiske forutsetninger: Sosial og samfunnsmessig kontekst

Così fan tutte ble skrevet og komponert i de siste månedene av 1789, og hadde premiere i januar 1790. Dette sammenfaller i tid med de siste månedene av Joseph IIs regjeringstid, en periode da Wien og keiserens styresett hadde ligget i forkant av de endringer som gjorde seg gjeldende i store deler av Europa i den samme perioden. Nicholas Till beskriver i *Mozart and the Enlightenment* (1992) hvordan Maria Theresas og Joseph IIs reformer hadde skapt et Wien som framsto som et mønsterbruk for opplysningstidens tanker og verdier.²⁵ Fra være et strengt katolsk sensurert samfunn, i stor grad styrt av jesuittene, utviklet byen seg til et intellektuelt sentrum der sentrale bøker innenfor opplysningsfilosofien var å finne i de fleste dannede bokhyller, og et anstendig antall kaffehus og lesestuer dukket opp som arenaer for intellektuelle og politiske diskusjoner.

²⁵ Till, Nicholas, *Mozart and the Enlightenment Truth, Virtue and Beauty in Mozart's Operas* (W.W. Norton & Company, 1992, paperback 1995)

Derek Beales²⁶ og Andrew Steptoe²⁷ beskriver begge Joseph II som en keiser lite opptatt av representasjon og de mer formelle sidene av posisjonen. Sammenlignet med andre regenter i samtiden holdt han hoffets aktiviteter på et minimum, opptrådte gjerne uformelt, kledde seg i uniform eller «vanlige klær», konverserte med samme talemåter som «den alminnelige overklassen» og kunne lokke samtalepartneren inn på samme uformelle omgangstone.²⁸ Generelt sett så han på sin egen rolle som en tjener av staten snarere enn omvendt, en holdning som var relativt vanlig blant opplysningstidens statsoverhoder.²⁹

Med denne innstillingen til sin egen rolle som keiser er det svært sannsynlig at Joseph II var oppmerksom på den utviklingen som foregikk i samfunnet rundt ham og de endringer i maktstrukturene dette innebar. Med bakgrunn i den industrielle revolusjonen og en økt vekt på handel, utdanning og embedsverk, vokste det i løpet av 1700-tallet fram en borgerklasse uavhengig av det føydale systemets maktstrukturer. Omsetning av varer og tjenester ble en viktig kilde til rikdom, og makt basert på penger snarere enn nedarvet status ble en viktig kilde til posisjoner. Der makt og innflytelse tidligere fulgte landeiendom og familieforbindelser, kom den nye borgerklassen inn med en intellektuell og økonomisk basert påvirkningskraft. Selv om enkelte innflytelsesrike posisjoner krevde adelsstatus, var det fullt mulig å skaffe seg en tittel uten å være født inn i en av de riktige familiene. Gjennom militærtjeneste eller utdanning kunne man skaffe seg en tittel, eller man kunne kjøpe den.³⁰ Godt hjulpet av rådgiverne sine innså Joseph at en økt intellektuell og individuell frihet ville virke økonomisk stimulerende på samfunnet som helhet, og det er dermed vanskelig å stadfeste hvorvidt reformene kom som årsak eller virkning til en generell samfunnsutvikling vi ser i Wien på 1780-tallet.

Parallelt med framveksten av den nye borgerklassen, ble adelen fratatt privilegier og innflytelse, og en betydelig redusert statlig sensur av trykt materiale førte til en intellektuell blomstringstid. Till trekker fram Maria Theresas og Josephs ønske om å få et grep om maktstrukturene i aristokratiet som bakgrunn for at adelens privilegier ble sterkt redusert og likhet for loven ble innført, både med tanke på forbrytelser og i forbindelse med skattereglene.³¹ Klostersvesenet ble

26 Beales, Derek, «Court, Government and Society in Mozart's Vienna» i *Wolfgang Amadé Mozart : essays on his life and his music* Sadie, Stanley, ed. (Oxford University Press, 1996)

27 Steptoe, Andrew, *The Mozart and Da Ponte Operas*, (Oxford University Press, 1988)

28 Moore, *A View of Society*, s 332, sitert i Steptoe, s. 20

29 Beales «Court, Government and Society in Mozart's Vienna» s. 5

30 Steptoe, s. 15-16

31 Till *Mozart and the Enlightenment* s. 88

opphevet, religionsfrihet ble innført og dødstraff ble avskaffet. Med Gottfried van Swieten, en av de mest innflytelsesrike tilhengerne av opplysningsidealene som rådgiver, la Joseph II vekt på utdanning som en viktig del av sitt reformprogram. Van Swieten ble i henholdsvis 1781 og 1782 innsatt som leder av utdanningskommisjonen og den nyopprettede sensurkommisjonen, og ble uten sammenligning den mest innflytelsesrike av opplysningstilhengerne i samtiden.³²

Uavhengig av hvorvidt Joseph II var pådriveren som styrte utviklingen, eller han var en lydør monark som fulgte opp den bevegelsen han så var i gang, var det like fullt gjennom reformene endringene ble stimulert, formalisert og konkretisert i lover og regler. Ved at langt færre bøker og tidsskrifter ble stoppet av sensuren, ble tanker og filosofi med utspring i engelske opplysningsfilosofier tilgjengelig for stadig flere av de intellektuelle borgerne. Fra å ha ligget på etterskudd i den sosiale utviklingen ellers i Europa, ble Wien nå et blomstrende intellektuelt sentrum. Med Joseph IIs reformer og den dynamiske samfunnsordenen de innebar, lå Østerrike i snart forkant av den samfunnsutviklingen vi ser ellers i Europa på samme tid. Mye på grunn av dynamikken i samfunnsstrukturen og den individuelle og intellektuelle friheten reformene førte med seg, unngikk man i Wien de steile motsetningene som endte i revolusjon i Frankrike.

I sentrum av den blomstrende intellektuelle utviklingen sto en stadig sterkere frimurerbevegelse.³³ Bevegelsen ble utspring for ideen om et samfunn basert på sekulær etikk og moral snarere regulert etter lover og regler eller kirkens religiøse dogmer, og minnet også avstanden mellom den personlige og den allmenne moraliteten. De aller fleste av den borgelige opplysningens ledere var del av en eller annen losje, og de samme nøkkelpersonene satt samtidig i viktige statlige posisjoner. Gjennom sine posisjoner som rådgivere hadde disse en sterk innflytelse på reformpolitikken som ble ført, og dermed også mulighet til å styre statsforfatningen i en retning som harmonerte med opplysningsideene og frimurerbevegelsens idealer.

En annen framtrædende del av de sosiale og intellektuelle reformene i Joseph IIs Wien var den økte posisjonen teatrene fikk. Maria Theresas rådgiver og en av de ledende opplysningsentusiastene, Joseph von Sonnenfels, var en aktiv pådriver for endring av teatrenes funksjon og posisjon.³⁴ Han mente en av teaterets viktigste roller var å fungere som

32 Till *Mozart and the Enlightenment* s 100

33 Ibid s 117

34 Ibid s. 94

moralutdanning, og visse teaterformer passet bedre til dette enn andre. Det franske, klassiske dramaet og det franske sentimentale dramaet var langt bedre egnet enn de rådende teaterformene i Wien midt på 1700-tallet. Med utgangspunkt i å begrense den uheldige effekten både jesuittenes gammeldagse barokkteater og det folkelige, improviserte Hanswurst-teatret kunne ha på Wiens borgere, gikk han og hans kolleger i 1760-70-årene inn for en innstramning av teateret for å få det til å passe med idealet. De improviserte spillene ble sett på som plumpe og vulgære, og på ingen måte oppbyggelige eller intellektuelt stimulerende. Innholdet i det improviserte teatret var dessuten vanskelig kontrollere, og formen ble bortvist fra Burgtheater i 1770.

Med en voksende og sterkere borgerklasse, kom også en sterkere makt bak folkets mening om ulike tema. Till trekker fram teatret som ett av tre sentrale medier Joseph II så som viktige til bruk for å forme folkeopinionen, som en videreføring av von Sonnenfels og hans tankegang. Kirken og skolen representerte de to andre.³⁵ Joseph tok aktivt del i driften av to hoffteatre, og holdt seg oppdatert om forholdene via korrespondanse om han selv var på reise. Et sterkt, tysk teater var også et viktig element for Wiens posisjon som kulturelt sentrum.

Teateret i Joseph IIs Wien var en sammensatt arena. I tillegg til italiensk opera buffa, eksisterte det fram til 1772 en fransk teatertrupp som oppførte både talt og sunget teater, og ikke minst fra 1776 et tysk taleteater som i første rekke var teaterformen opera buffa konkurrerte med. I *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna – A Poetics of Entertainment* går Mary Hunter tettere inn på særlig buffarepertoarets posisjon i det sosiale livet i Wien. Hun påpeker at i motsetning til italienske scener var det fra rundt 1770 ingen seria-kultur å snakke om i Wien, og det tyske taleteatret ble da det viktigste motstykket til opera buffa. I tillegg til drama av samtidige tyske dramatikere, ble klassikere som Shakespeare og samtidige som Beaumarchais spilt i oversettelse. Det franske og tyske teatret fikk gjennomgående mer oppmerksomhet fra kritikere enn den italienske operaen, som i hovedsak ble avfeid som uinteressant. Hunter peker på at opera buffa da som nå ble sett på som mindre høyverdig rent dramatisk sett, der musikken og sangerne var en nødvendighet for å skape liv i verkene.³⁶

35 «Joseph saw in the school, the pulpit and the theatre the three media for the fashioning of public opinion» Till, *Mozart and the Enlightenment* s. 95, sitert fra Strakosch, *State Absolutism and the Rule of Law* s 142

36 Hunter, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna* s. 10

Ikke desto mindre var opera buffa en populær underholdningsform i Joseph IIs Wien, om enn for en begrenset del av befolkningen. Hunter viser til tolkninger av ulike historiske kilder som antyder at det i hovedsak var de øvre klassene som utgjorde det faste publikummet for opera buffa. Konklusjonene bygger imidlertid på antagelser og ulike tolkninger av kildematerialet, og de tilgjengelige kildene gir dermed ikke et entydig bilde av publikumsmassen. Hunter refererer til Otto G. Schindler, som anslår at 90% av publikum var hentet fra de øverste 7% av folket.³⁷ Hun tolker Dexter Edges beskrivelse av salgstall for ulike forestillinger mot slutten av 1780-årene til å vitne om en større andel fra borgerklassen i publikum på det tyske teatret enn på opera buffa.³⁸ Støttet av en sterk økning av billettprisene mot slutten av 1780-tallet regner hun det som sannsynlig at dette var en underholdningsform forbeholdt de privilegerte.

Johann Pezzl, kronikør som levde i Wien samtidig med Mozart og som ga ut to verk med hverdagsanekdoter fra dagliglivet i byen på 1780- og -90-tallet, beskriver på sin side stor popularitet rundt opera buffa. Han trekker fram Martin Y. Soler og Da Pontes *Una cosa rara* som særlig suksessfull, der publikumstallet på forestillingene kunne være opp til 300-400, og de enkeltstående sangene hadde en popularitet som strakte seg vidt utenfor teatersalene.³⁹ Hunter viser til Pezzls beskrivelse, men siterer uten å ta med at Pezzl forteller at selv butikkeiere og arbeidere kunne høres plystrende på kjente melodier fra forestillingen. Hun trekker fram sitatet som et tegn på at publikumsmassen i første rekke besto av aristokrater, mens hva Pezzl beskriver er en situasjon der hele byen er opptatt av den samme forestillingen, uavhengig av klassetilhørighet og status. Pezzls observasjon verken bekrefter eller benekter teorien om et i hovedsak aristokratisk publikum, men den gir et bilde av en underholdningsform der de mest suksessfulle forestillingene nådde ut også til andre grupper enn de man ville vente som faste publikummere i operaen.

Skolen og utdanningssystemet var som nevnt et av de andre områdene Joseph II holdt fram som viktig i forbindelse med forming av folkeopinionen, mest sannsynlig inspirert av van Swieten og opplysningsfilosofenes tro på utdanning som svar på alle samfunnets mulige problemer og

37 Schindler, Otto G «Das Publikum des Burgtheaters in der Josephinischen Ära: Versuch einer Strukturbestimmung» i Margret Dietrich, ed *Das Burgtheater und sein Publikum* (Vienna: Akademie der Wissenschaften, 1976, s 73) i Hunter, s. 13

38 Edge, Dexter, «Mozart's reception in Vienna, Sadie, Stanley, red, *Wolfgang Amadé Mozart: essays on his Life and his Music* (Oxford University Press 1996)

39 Pezzl, *Skizze von Wien*, oversatt i Landon, H.C Robbins, *Mozart and Vienna* (Thames and Hudson 1991)

motsetninger.⁴⁰ Mye basert på Rousseaus tankegang skulle de rene naturbarn gjøres til rasjonelle og fornuftige samfunnsborgere gjennom opplysning og utdanning. Utdanningen skulle baseres på egen, direkte erfaring snarere enn teoretisk instruksjon, ettersom det bare var gjennom erfaringen at eleven virkelig ville lære og utvikle seg som menneske. Målet med utdanningen var ikke å oppnå konformitet med reglene, men å plante en moralsk tankegang som ville føre til at man handlet som pliktoppfyllende samfunnsborgere av seg selv heller enn som følge av regler. De samme undervisningsmetodene gjør seg gjeldende i *La scuola degli amanti* – skolen for elskende – den opprinnelige tittelen på *Così fan tutte*. Don Alfonso går inn for å lære Ferrando og Guglielmo at kvinner er troløse gjennom personlig erfaring, og han prøver samtidig å innprente dem at det er best å ikke ta kjærlighetsaffærer for alvorlig. Om de unge og håpefulle derimot tar både damene og forholdene som de er uten å gjøre dem til dypere enn de burde være, ville de alle bli langt lykkeligere, etter Don Alfonso og Despinas filosofi.

Mot slutten av 1780-tallet hadde optimismen som fulgte med Josephs reformer og opplysningsfilosofien begynt å forta seg. En økt individualisme vokste fram som resultat av reformene, og med den en sosial uro og et voksende antall hemmelige foreninger og stadig større innflytelse fra frimurerne. Allerede i 1785 innførte Joseph II en lov som hadde til hensikt å holde en strengere kontroll med losjene. De utallige losjene som fantes skulle samles i tre ulike losjer, og alle medlemmer skulle registreres hos politiet. Dette første grepet fra Joseph II i retning av et mer autoritært styre førte til både til en krise innenfor frimurerbevegelsen, og ga grobunn for en generell paranoia over Europa. Frimurerne fikk skylden for diverse ulike konspirasjoner, deriblant den franske revolusjonen.⁴¹ Også Mozarts død er i enkelte teorier blitt tilskrevet en losjekonspirasjon.⁴²

Den intellektuelle utviklingen gikk videre til en stadig større vekt på vitenskap og en løsrivelse fra religiøse tanker. En ateistisk og materialistisk ideologi hvor mennesket ble sett på som en maskin styrt av biologiske og sammenhenger gjorde seg gjeldende i enkelte kretser, og ble stående som motsats til en mer tradisjonell, katolsk og «sann østerriksk» tankegang.⁴³ Den materialistiske teorien hadde sitt opphav i den engelske opplysningsfilosofien med Newtons teorier som sentrale.

40 Till *Mozart and the Enlightenment* s. 238

41 Ibid s. 189

42 Stafford, William, *The Mozart Myths – A Critical Reassessment* (Stanford University Press 1991) s. 34-35

43 Till s. 191

En stadig sterkere tro på vitenskapen som svar på filosoriens store spørsmål førte til at man i større grad stilte spørsmål ved en sentral Gud som styrer av universet, på tross av Newtons opprinnelige system som var ment å bekrefte snarere enn benekte en skapende og styrende makt over naturlovene.⁴⁴ Innenfor frimurerbevegelsen gikk skillet mellom to ulike losjer, der de materialistiske ateistene sto på den ene siden, i Ignaz von Borns losje «Zur Waren Eintracht», og mer tradisjonelle, kirketro og katolske gjorde opp det andre ståstedet i losjen «Zur Wohltätigkeit» som Mozart hørte til.⁴⁵

I tillegg til interne, ideologiske og intellektuelle forhold ble de siste årene av Joseph IIs regjeringstid preget av utenrikspolitiske forhold. Med bakgrunn i en allianseavtale med Russland ble Østerrike trukket med i krig mot Tyrkia fra februar 1788.⁴⁶ Krigen ble først møtt med en generell entusiasme, og Mozart selv komponerte en svært patriotisk hymne der brorparten av versene refererte til nettopp den tyrkiske krigen, men entusiasmen var forbigående. En større mobilisering av soldater enn det som ble krevd i utgangspunktet, og en betraktelig mindre suksessfull krigføring enn ventet, førte til at populariteten raskt sank, og ble erstattet med en åpen misnøye.

I utkantene av det Østerrikske keiserdømmet begynte uroen å ulme, først i Nederland og dernest i åpent opprør i Ungarn. På den andre siden av Europa brøt de steile interne motsetningene i det franske samfunnet sammen i revolusjon, og stormingen av Bastillen ble møtt med bifall fra opplysningstilhengerne i Wien. De samme opplysningstilhengerne nærmet en økende misnøye med reformene, og ulike indre og ytre faktorer førte til at reformene mot slutten av Joseph IIs regjeringstid i all hovedsak ble trukket tilbake. De eneste reformene som ble beholdt var de som omhandlet loven, kirken og utdanningssystemet.⁴⁷ Sensuren ble overtatt av politiet, og ytringsfriheten skrumpet inn til et nivå der selv direkte rapportering av nyheter kunne føre til suspensjon av avisen som trykket innholdet.

Tankegangen om mennesket som et i utgangspunktet biologisk styrt vesen hadde konsekvenser også for holdningen til troskap og utroskap innenfor ekteskapet. Idealet som ble formidlet

44 Till *Mozart and the Enlightenment* s. 192

45 Ibid s. 191

46 Beales «Court, Government and Society in Mozart's Vienna» s. 13-14

47 Steptoe, *The Mozart and Da Ponte operas* s. 30

gjennom særlig den sentimentale kunsten var stadig troskapen til den eneste ene, men vitenskapsmenn, opplysningsteoretikere og filosofer betraktet samtidig mennesket i større grad som en funksjon av sine dyriske instinkter. Samtidig var fornuftsekteskap som institusjon relativt utbredt, der posisjoner og kontakter var vel så viktig som følelsesmessig kontakt.⁴⁸ Om den store lidenskapen ikke var til stede innenfor ekteskapet, var det ikke noe stort problem å søke den annetsteds, om man bare var diskret. Det var heller ikke uvanlig at ektemannen kjente til fruens eventuelle ekstra forlystelser, og gjorde sitt beste for å trøste henne om elskeren var fraværende.⁴⁹ En lignende holdning finner vi i brevromanen *Les Liaisons dangereuses* av Pierre Choderlos de Laclos, fra 1782, der kvinners seksuelle frihet innenfor rammene av diskresjonen blir framholdt som et ideal av den ene hovedpersonen, markise de Merteuil.⁵⁰ Vi finner også her en tematikk lignende den i *Così fan tutte*, der den sentimentale heltinnen, madame de Tourvel, blir overvunnet og forført som resultat av et veddemål.

En så kynisk holdning til ekteskapelig organisering hadde mest sannsynlig rot i ekteskapets funksjon i datidens samfunn. Johann Pezzl beskriver ekteskapet i de øvre klassene som først og fremst fornuftsbaserte allianser, en behagelig institusjon for Wiens kvinner.⁵¹ Den Store Kjærligheten hadde i følge Pezzl forsvunnet fra ekteskapene, og «om det skulle skje at to fra aristokratiet skulle finne hverandre på egen hånd, ville det være et sjeldent unntak fra den generelle normen.»⁵² Hovedsaken ved inngåelse av denne typen allianser, hevdet han, var at alle parter var på det rene med hvilken avtale de inngikk, sånn at den unge bruden ikke skulle ha noen urealistiske håp om varme følelser fra ektemannen. Ekteskap handlet om posisjon og et behagelig liv, og bruden ville få det enklere om hun innså at dette ikke var noe som handlet om henne personlig.⁵³ Steptoe poengterer samtidig at dette var mest sannsynlig situasjonen først og fremst for aristokratiet, og ikke like utbredt fra middelklassene og nedover.⁵⁴

48 Pezzl i Landon, *Mozart and Vienna* s. 111

49 Steptoe *The Mozart and Da Ponte operas* s. 23

50 I moderne tid er romanen best kjent gjennom filmatisering fra 1988, med Glenn Close, John Malcovich og Michele Pfeiffer i hovedrollene.

51 Pezzl i Landon, *Mozart and Vienna* s. 111

52 «If it happens that a couple from the great noble houses comes together through a genuine reciprocal attraction, this is a very rare exception to the general rule.» Ibid, s. 111

53 «Since these intentions are quite open, and the bride fully realizes that matters turn not on her person, but on an important matter of secondary interest, she entertains no illusions about her husband's true affections and is in no wise disappointed in her expectations» Ibid s. 111

54 Steptoe, s. 24

2.2 Kunstneriske forutsetninger: et kunstverk skapt i intertekstuell dialog med samtidig opera og klassisk litteratur

Utviklingen på operascenene fulgte på mange måter utviklingen i samfunnet for øvrig. Maria Therasas og Joseph IIs reformer førte med seg et operauttrykk som bedre harmonerte med de samfunnsforholdene som utviklet seg parallelt med reformene. Fra et lite dynamisk uttrykk i de italienske opera seria, utviklet det seg en underholdende opera buffa der målet med forestillingen var forlystelse snarere enn bekreftelse av maktstrukturene.

Opera seria hadde i stor grad vært den italienske librettisten Metastasios domene. Han produserte i alt 27 libretti til opera seria, og de aller fleste av datidens komponister satte musikk til ett eller flere av hans tekster. De mest populære av hans libretti er registrert brukt av over 70 ulike komponister.⁵⁵ Librettoen forelå i ferdig form, og komponisten satte musikk til etter egne vurderinger, uten librettistens medvirkning. I forkant av Mozarts tiår i Wien var denne praksisen i ferd med å endre seg. Med Gluck og Calzabigis samarbeid bl.a. om *Orfeo ed Euridice* (1762) ble det mer vanlig å knytte kun en komponists musikk til hver libretto, og de to ville i større grad samarbeide om det endelige verket. Mozart foretrakk selv å arbeide direkte med librettisten, framfor å «sette musikk til» en allerede eksisterende libretto.⁵⁶

I motsetning til italienske scener, var opera seria som så godt som ikke-eksisterende på operascenene i Wien mellom 1770 og 1790. Opera seria ble sett på som håpløst stivt og gammeldags av et moderne wiensk publikum, og forsøk på å framføre sjangeren på scenen falt ikke i god jord. Smaken var generelt ulik hos publikum i Wien og på det jevne i Italia, en faktor som igjen kan ha sin bakgrunn i ulike samfunnsforhold. Østerrike var som vi har sett under Joseph II et foregangsland for politiske reformer, økonomiske endringer og dermed også endringer i maktstrukturene generelt sett. Opera serias historiske funksjon var å befeste fyrsten og hans makt, ved bruk av historiske temaer og drama som hadde som hovedmoral at den rådende maktstrukturen var den beste. Joseph IIs Wien var preget av langt mer dynamiske forhold, og en bastant og dominerende scenesjanger ble fort sett som gammeldags og stivbeint. Det samme var tilfelle for de sentrale virkemidlene innenfor opera seria, som innenfor opera buffa oftere ble brukt i overdrevet form som et latterliggjørende trekk.

⁵⁵ <http://www.oxfordmusiconline.com/>

⁵⁶ Se brev til Leopold, 7. mai 1783, sitert nedenfor

Mozarts første år i Wien innebar dermed en omstilling til den italienske buffasjangeren. Han hadde hatt suksess med seria-operaen *Idomeneo* (München, 1780), og likeledes med det tyske syngespillet *Entführung aus dem Serail* (Wien, 1782), men suksessen førte ikke til verken rikdom eller forbedret status for Mozarts del. Musikken var for kompleks for det store publikummet, mente keiseren,⁵⁷ og de offisielle posisjonene lot vente på seg. Mozart selv ønsket å fortsette med å skrive opera på tysk, men tidlig på 1780-tallet var den tyske operaen, «singspiele», en stiv og utdatert form dårlig egnet for å uttrykke det Mozart ville med operasjangeren.⁵⁸ Formen var generelt lite populær, og Mozart vendte seg derfor til opera buffa, hvor han fant en tradisjon og et fellesskap han kunne bli en del av.

Opera buffa hadde utviklet seg over tid med elementer fra ulike retninger, til en etablert sjanger med stor variasjon i stil og uttrykksformer som åpnet for raffinement og satire såvel som romantiske og sentimentale plot. Fra å være representert ved buffaroller og -partier innenfor rammene til de tidligste opera seria, ble buffaelementene flyttet ut til mellomspill mellom aktene i lange opera seria.⁵⁹ Derfra utviklet spillene seg til fullstendige operaer med lengre handling og flere karakterer, med elementer og kjent tematikk hentet fra kjente historier. Rollefigurene var arketyper dels fra det sentimentale taleteatret og dels fra typene i 1600-tallets improviserte *commedia dell'arte*.

Italieneren Carlo Goldoni regnes som opphavsmann for opera buffa som den framsto fra midten av 1700-tallet. Han var en respektert dramatiker og librettist, og var ansvarlig for en rekke libretti innenfor opera seria så vel som komiske intermezzi og større *commedia per musica*.⁶⁰ Dels på grunn av opera buffas bakgrunn som komiske innslag innenfor opera seria og dels av dramatiske hensyn tok han til orde for en blandingssjanger hvor elementer både fra opera buffa og opera seria var til stede. Historisk sett hadde en blandingssjanger vært det vanligste, der det var innslag av buffakarakterer i de tidligste seriaoperaene. Buffaelementene ble etter hvert flyttet til intermezzi mellom aktene i de stadig mer rendyrkede seriaoperaene, og derfra utviklet det seg frittsående buffaoperaer i større format. Da seriakarakterene kom inn som kontrastgivende elementer først i ulike intermezzi og så senere i opera buffa, ble karaktertrekkene overdrevet til et

57 Beales, Derek, *Joseph II, vol II Against the World 1780-1790* (Cambridge University Press, New York, 2006) s 455

58 Till *Mozart and the Enlightenment* s. 137

59 Heartz, Daniel, «Goldoni, opera buffa, and Mozart's advent in Vienna» i *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, Hunter, Mary og Webster, James, red (Cambridge University Press 1997) s. 37

60 Heartz, Daniel, «Goldoni, opera buffa, and Mozart's advent in Vienna», s. 28

punkt der det utvilsomt var ment å gjøre narr av den stive, høviske stilen.

En ren buffa-opera ville ikke fungere optimalt, mente han, fordi det var nødvendig med seriatrekkene som kontraster til det komiske.⁶¹ Opera buffa i ren form han så han som en «underholdningsbasert virkelighetsflukt, der musikken gjorde det umulig å representere livets moralske, psykologiske og sentimentale kompleksitet gjennom en streng sammenheng mellom adferd, karakterer og handling.»⁶² Mozarts oppfatning er beslektet med Goldonis, da hans mening var at det var umulig å framstille det virkelige livet og «ekte mennesker» innenfor en ren buffasetting.⁶³ Han produserte relativt få operer buffe, mye fordi han hadde vanskelig for å finne libretti som møtte de kravene han stilte til kvalitet. Han skrev i brev til sin far i mai 1783:

I have looked through at least a hundred libretti and more, but I have hardly found a single one with which I am satisfied; that is to say, so many alterations would have to be made here and there, that even if a poet would undertake to make them, it would be easier for him to write a completely new text – which indeed it is always best to do. Our poet here is one Abbate Da Ponte. He has an enormous amount to do in revising for the theatre and he has to write per obbligo an entirely new libretto for Salieri, which will take him months. [...] But indeed I should dearly love to show what I can do with an Italian opera!⁶⁴

I den vanligste formen for opera buffa ble karakterene for flate og framstillingen for urealistisk, og i farsene som hovedsakelig ble satt opp var det umulig for Mozart å uttrykke det han ville ha fram i en opera. Hans viktigste inspirasjonskilder var derimot å finne på den talte teaterscenen, hvor Shakespeare, Lessing, Diderot, Goethe, Schiller, Voltaire, Molière og også Goldoni var av gjengangerne han satte særlig pris på. Taleteatret hadde utviklet seg i en mer realistisk retning enn operaen, og Goldonis talte komedier var en særlig viktig inspirasjonskilde for hvordan Mozart valgte å løse sine komedier.

Plottene i de ulike buffa-operaene på Mozarts tid ble hentet fra klassisk litteratur, samtidig

61 Heartz, Daniel, «Goldoni, opera buffa, and Mozart's advent in Vienna», s. 38-9

62 «[Goldoni] despised the genre, considering it a purely escapist form of entertainment whose music made it incapable of representing the moral, sentimental, and psychological complexity of life by means of a rigorous coherence of behavior, characters and plot» Gallatri, Paolo i *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, Hunter og Webster, s. 99

63 Ibid

64 Mozart, Brev til Leopold 7. mai 1783 i *The Letters of Mozart and His Family*, Anderson, Emily, red. og oversettelse, (MacMillan & Co Ltd, St. Martin's Street, London, 1938) s 1263-1264

dramatikk, eller også ved inspirasjon fra andre operaer i samme tidsperiode. Felles for de opere buffe som ble produsert og spilt i perioden, er at det som ble spilt på scenen i stor grad var kjent og gjenkjennelig for de som satt i salen. I motsetning til seriatradisjonen, hvor man oftest skrev operaer over en handling som var kjent fra en myte eller et annet sceneverk, er repertoaret i opera buffa sterkt preget av intertekstualitet mellom de ulike, samtidige verkene. De aller fleste arier står i et eller annet forhold til en eller flere arier innenfor det samme repertoaret, både innenfor produksjonen til en komponist og mellom ulike komponisters verk.⁶⁵ Miljøet var lite, og om alle komponerte for å spille på styrkene og dysse ned svakhetene til de samme sangerne, ville nødvendigvis uttrykket få fellestrekk fra verk til verk. Den samme intertekstualiteten kunne også brukes til å legge inn og antyde karaktertrekk og sammenhenger uten å trenge å bruke tid og krefter på å forklare alt. Referansene som et samtidig publikum allerede satt inne med ville være tilstrekkelig til å gi den ekstra antydningen som trengtes til å gi en utvidet dybde til en karakter eller en situasjon.

Inspirasjonskildene til *Così fan tutte* hevdes å være mange og mangetydige. I motsetning til de to andre operaene Mozart og Da Ponte skapte sammen, *Figaros bryllup* og *Don Giovanni*, er ikke denne direkte basert på en kjent historie. *Figaro* er operaversjonen av Beaumarchais skuespill ved samme navn, og legenden om Don Giovanni har eksistert i mange ulike avskygninger i hundrevis av år. Plottet i *Così fan tutte* hadde derimot ikke noe entydig og direkte utgangspunkt, og er dermed mer enn andre verk fra perioden preget av det intertekstuelle forholdet til repertoaret. Mangelen på en entydig kilde er et element som åpner for spekulasjoner.

En myte som ble presentert midt på 1800-tallet var at Joseph II selv bestilte operaen, med tanke om plottet, basert på en lignende hendelse fra hoffet noen år tidligere. Denne teorien holdt stand over lengre tid, men har vist seg å ha liten sammenheng med virkeligheten. Keiserens helsetilstand på samme tid som operaens tilblivelse, og den politiske situasjonen Østerrike var i i 1789, tilsier at det er svært lite sannsynlig at han ville bruke tid og krefter på repertoaret på Burgtheater, og langt mindre legge føringer på handlingen i nyproduserte verk. Joseph II var svært syk gjennom hele det siste året han levde, og hadde samtidig krigføringen mot Tyrkia å konsentrere seg om. Andrew Steptoe påpeker i tillegg at keiserens sterke engasjement i operaen ble avsluttet i 1788.⁶⁶

⁶⁵ Hunter, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna*, s. 96

⁶⁶ Steptoe *The Mozart and Da Ponte Operas* s. 44

Mary Hunter trekker fram Salieri og Castis opera *La grotta di Trifonio* som en inspirasjonskilde for *Così fan tutte*.⁶⁷ Her finner vi en lignende intrige som i *Così*, der to par som i utgangspunktet passer svært godt sammen med tanke på temperament og personlighet, overtales av filosofen Trifonio til å gå inn i en magisk grotte. Grottens magi fører til at temperamentet til de som går inn der blir endret, og ettersom mennene og damene ikke går inn på samme tid passer de plutselig ikke lenger sammen med sine opprinnelige partnere. De går gjennom ulike prøvelser og forviklinger før alt løser seg og de kommer tilbake til utgangspunktet og alle får hverandre til slutt.

Bruce Alan Brown sier seg uenig i sammenligningen mellom *La grotta di Trifonio* og *Così fan tutte*, og påpeker at i Salieri og Castis opera mangler elementer som er avgjørende i *Così*.⁶⁸ Problematikken om troskap er ikke tema her, ei heller veddemålet eller en «ordentlig» filosof – Trifonio er mer av en trollmann enn filosof etter Browns mening. Operaen mangler i følge Brown en fornuftig moral, der den ganske enkelt ender med at alt kommer tilbake til utgangspunktet uten noen som helst lærdom eller utvikling. Ikke desto mindre er settingen såpass lik den vi finner i *Così fan tutte*, at om det så bare er rammefortellingen som har fellestrekk, er det sannsynlig at Da Ponte fant utgangspunktet interessant nok til å la seg inspirere til å videreutvikle temaet til den mer problematiserende versjonen vi finner der.

Hunter trekker i tillegg fram Solers *L'arbore di Diana*, hvor Da Ponte også sto for librettoen. Amor har satt seg fore å bryte ned forsvarsverket rundt gudinnen Dianas kyske rike, via manipulering av nymfene hennes, for gjøre henne åpen for kjærligheten. I utgangspunktet virker historien fjernt fra plottet i *Così*, men overvinnelsen av henholdsvis Diana og Fiordiligi har visse fellestrekk.⁶⁹ Dorothea Link peker i sin artikkel «*L'arbore di Diana: a model for Così fan tutte*»⁷⁰ på flere fellestrekk mellom rammefortellingene i de to operaene og den pastorale utgaven av den tradisjonelle, italienske improviserte teaterformen *commedia dell'arte*.

Nicholas Till er en av flere som på sin side trekker fram Ovids *Metamorfoser* som et sannsynlig utgangspunkt for Da Ponte, som var belest og vel kjent med klassikerne.⁷¹ Her presenteres myten

67 Hunter *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna* s. 257-272

68 Brown, Bruce Alan, *Cambridge Opera Handbooks, W.A. Mozart, Così fan tutte* (Cambridge University Press, 1995) s. 78-79

69 Hunter s. 250-257

70 Link, Dorothea «*L'arbore di Diana: a model for Così fan tutte*» i Sadie, Stanley, red, *Wolfgang Amadé Mozart: essays on his Life and his Music* (Oxford University Press 1996)

71 Till, *Mozart and the Enlightenment* s. 233

om Cephalus og Procris, som er sett som en arketype for handlingen i *Così*. Cephalus vil teste troskapen til sin kone, får hjelp fra gudinnen Aurora til endre trekkene sine, og kommer tilbake for forføre henne.

Den ene inspirasjonskilden utelukker imidlertid ikke den andre, som Bruce Alan Brown viser ved å henvise til en rekke ulike kilder for handlingen i operaen.⁷² Kurt Kramer trekker i *Da Pontes Così fan tutte* fra 1973 fram Da Pontes kjennskap til klassisk latin og italiensk poesi som en viktig inspirasjonskilde.⁷³ Flere canti fra Ludovico Ariostos *Orlando furioso* har så klare fellestrekk med materialet og ordlyden i *Così* at det er overveiende sannsynlig at Da Ponte brukte verket i det minste som starthjelp i arbeidet med librettoen. Navnene til de tre damene er for eksempel alle hentet direkte eller indirekte fra *Orlando furioso*, og Kramer viser til passasjer i særlig canto nr 43 der teksten i *Così* og i *Orlando furioso* korresponderer.

Brown trekker selv fram Baumarchais *Figaro*-trilogi som en annen inspirasjonskilde til *Così*, både i form av skuespillene i seg selv, og operaversjonene av de to første, av henholdsvis Paisiellos (*Il barbiere di Sevilla*) og Mozart/Da Pontes (*Le nozze di Figaro*).⁷⁴ Tittelen vi nå bruker,⁷⁵ *Così fan tutte*, er hentet fra *Figaros bryllup*, hvor Basilio konkluderer «*Così fan tutte le belle*» - «slik gjør alle vakre kvinner» når pasjen Cherubino blir oppdaget gjemt i en stol på Susannas rom, (Akt 1, scene 7). Melodilinjen han synger teksten på går igjen i overtyren i *Così fan tutte*, noe flere analyser har passet på å poengtere. Etter min mening er bruken mest sannsynlig ment som en intern detalj, ettersom det er relativt vanskelig å høre og oppfatte tonene som refereres ut fra sammenhengen i overtyren.



1: Noteeksempel 1a Basilio – *Così fan tutte le belle*, *Figaro*, no 7, takt 162-167

⁷² Brown *Cambridge Opera Handbooks*, W.A. Mozart, *Così fan tutte* s. 11-18

⁷³ Ibid s. 11

⁷⁴ Brown, Bruce Alan, «Beaumarchais, Paisiello and the genesis of *Così fan tutte*» i Sadie, Stanley, red, *Wolfgang Amadé Mozart: essays on his Life and his Music* (Oxford University Press 1996)

⁷⁵ På Mozarts tid ble operaen vel så ofte nevnt som *La scuola degli amanti* – skole for elskene. Da Ponte brukte bare denne tittelen.



2: Noteeksempel 1b Overtyren, *Così fan tutte* takt 33-37

Et publikum som hører musikken for første gang, og uten hjelp fra et partitur eller kjennskap til en bevisst sammenligning mellom de to passasjene, vil lettere oppfatte de lange tonene i obo og klarinett, over det som oppfattes som en trille i fløyte.

Også i tematikken mener Brown å finne likheter mellom *Così* og Beaumarchais skuespill, der sjalusi og begjær på tvers av de passende parsammensetningene er gjennomgangstema i alle tre tilfeller, det ene mer kontroversielt enn det andre.⁷⁶ Sjalusi og begjær er riktignok ikke tema som utelukkende behandles i disse tre operaene, men etter Browns mening har disse tre verkene det til felles at de behandler temaet med en større psykologisk innsikt enn de fleste andre verk særlig fra samtiden. I tillegg peker Brown på visse eksempler der musikalske smakebiter er lånt fra både Paisiellos partitur og Mozarts eget, der Don Alfonsos «E la fede delle femine» (Akt 1, scene 1, nr 2) korresponderer med en av duettene i Paisiellos *Il barbier*, «Vorrei dir» (Akt 1, scene 3 nr 5) med en av Figaros arier i samme opera, og soldatkoret, «Bella vita militar» (Akt 1 scene 5, nr 8 og i finalen av akt 2, scene 7, nr 31.6) er skrevet over samme lest som Figaros «Non piu andrai» (Akt 1, nr 9) i *Figaros bryllup*, hvor Figaro gir pasjen Cherubino råd om militærlivet.

Brown viser i tillegg til visse dramatugiske trekk, som Da Ponte har benyttet seg av i *Così* og som trolig har opphav i Paisiellos *Il barbier de Sevilla*. I særlig grad peker han på gjentatte referanser til operaens tittel gjennom ulike arier og ensembler, en teknikk først og fremst brukt i *Il barbier*. Det var en relativt kjent teknikk, men særlig i disse to operaene er det brukt gjennomgående.⁷⁷ Det tydeligste eksemplet vi finner i *Così* starter allerede i overtyren, og tas igjen i Don Alfonsos oppsummering av lærdommen de to offiserene skal ha fått med seg i løpet av maskespillet de har satt i gang:

76 Brown, Bruce Alan, «Beaumarchais, Paisiello and the genesis of *Così fan tutte*» i Sadie, Stanley, red, *Wolfgang Amadé Mozart: essays on his Life and his Music* (Oxford University Press 1996) s. 314

77 Ibid s. 322



3: Noteeksempel 2a «Così fan tutte», overtyren, takt 12-15

4: Noteeksempel 2b «Così fan tutte» Don Alfonsos arie nr 30, takt 23-26

De to søstrene har også hver sine referanser til tittelen, i henholdsvis Fiordiligis «Come scoglio» (Akt 1, scene 11 nr 14) og Dorabellas «E amore un ladruncello» (akt 2, scene 10 nr 28).⁷⁸ I takt 15 – 18 av Come scoglio synger Fiordiligi:⁷⁹

FIORDILIGI

Così ognor quest'alma è forte

Nella fede e nell'amor.

FIORDILIGI

So stands my heart ever strong

In faith and love.

⁷⁸ Brown «Beaumarchais, Paisiello and the genesis of *Così fan tutte*», s 326

⁷⁹ Libretto og oversettelser er hentet fra <http://www.opera-guide.ch/>. Jeg har tatt meg visse friheter i rokkering av setninger i oversettelsen, for å få tekstinholdet i enkeltlinjene i oversettelsen til å samsvare best mulig med originalteksten

Et ekstra ironisk perspektiv ligger i det at Fiordiligi bruker referansen til å framheve at hun er trofast og pålitelig, mens innholdet i tittelen hun kopierer er det motsatte.

Dorabellas referanse er hennes egen oppsummering av lærdommen hun har fått gjennom å «gi etter for den ustadige slangen kjærligheten er», og la seg forføre av Guglielmo. Dersom «kjærlighetens slange» kommer krypende, er det best å gi etter: «Anch'io farò Così» - «det vil jeg også gjøre» gjentar hun en rekke ganger i avslutningen av arien, og leverer som siste utsagn, som en konklusjon. Hun proklamerer med ettertrykk at hun fra nå av vil ha et mer sorgløst og lekent og mindre trofast og strengt forhold til kjærligheten som sådan.

DORABELLA

È amore un ladroncello,
Un serpentello è amor;

.....

Se nel tuo petto ei siede,
S'egli ti becca qui,
Fa' tutto quel ch'ei chiede,
Che anch'io farò così

DORABELLA

Love is a little thief,
A little serpent is he.

.....

If he visits your breast
And plucks at you there,
Do all that he asks,
As I will do too.

Hun bekrefter dermed Don Alfonsos moral ved å gjenta nettopp de samme ordene for seg selv, og overlater Fiordiligi til å kjempe for troskapen på egen hånd.

I tillegg til fellestrekkene vi ser mellom *Così fan tutte* og andre operaer fra samme tidsperiode, var en annen viktig forutsetning til stede med tanke på utformingen av særlig karakterene i operaen. Karakterene ble skapt med spesifikke sangere i tankene, og det var vanlig å ta med personlighet og tekniske ferdigheter i vurderingen når nye roller ble skrevet, både med tanke på den musikalske utformingen og de spesifikke karaktertrekkene rollen fikk. Et innblikk i de opprinnelige personlighetene som sto på scenen ved urpremieren på ulike operaer er derfor en hensiktsmessig innfallsvinkel til hvordan rollene ble utformet.

2.3 Praktiske forutsetninger: musikk og karakterer skapt spesielt for utøverne, de første gestaltere av sine respektive roller

Operaer framført i barokken og til dels klassisismen hadde det til felles at de ble behandlet som ferskvare. Et verk ble produsert for en sesong, og det var først med operaene fra nettopp klassisismen man fortsatte oppføre verk fra tidligere tider. Komponisten og librettisten jobbet tett på ensemblet som skulle framføre operaen, med de fordeler og ulemper det medførte. Musikk og tekst ble gjerne produsert med spesifikke sangere i tankene, og om man byttet ut sangere underveis i en produksjon, var det ikke uvanlig å legge til og trekke fra innenfor de musikalske rammene, for tilfredsstille den nye utøveren. Det kunne dreie seg om transponeringer av materiale opp eller ned for passe den enkeltes beste stemmeleie, eller utskiftning av hele arier for å vise sangeren i et best mulig lys.

Mozart foretrakk å skrive for sangere han kjente, og sammenlignet allerede i tidlige år sin rolle med en skredders jobb med å lage en frakk eller dress spesielt til den som skulle bære plagget.⁸⁰ Han hadde spesifikke idealer for stemmetypene han ønsket å bruke i en buffa-opera, særlig for damestemmene. Den beste sammensetningen mente han ville være med «to like gode kvinneroller der den ene var en ren seriarolle, og den andre en «mezzo carattere», [en rolle plassert mellom buffa og seria]. En tredje kvinnerolle kunne gjerne være en ren buffarolle, og det samme gjaldt mannsrollene.»⁸¹ Librettoen til *Così fan tutte* kan på denne måten sies å være like skreddersydd for Mozart som rollene han komponerte skulle være til sangerne.

I forbindelse med urframføringen av *Così fan tutte* var alle de seks rolleinnehaverne kjente for Mozart og Da Ponte. Dorotea Bussani, den første Despina, hadde debutert i Wien som Cherubino i urframføringen av *Figaros bryllup* noen år tidligere.⁸² Hun var gift med Francesco Bussani, den første Don Alfonso. Han hadde også en fortid i *Figaros bryllup*, hvor han åpnet som Bartolo og gartneren Antonio. Francesco Benucci, den første Guglielmo hadde vært Figaro. Han var ledende bass i det faste ensemblet ved Burgtheater, og han var det naturlige valget for den viktigste

80 Rushton, Julian, «Buffo roles in Mozart's Vienna: tessitura and tonality as signs of characterization» i Hunter og Webster, red. *Opera Buffa in Mozart's Vienna* (Cambridge University Press, 1997)

81 «if possible, he ought to introduce two equally good female parts, one of these to be seria, the other mezzo carattere, but both parts equal in importance and excellence. The third female character, however, may be entirely buffa, and so may all the male ones, if necessary.» Mozart, brev til Leopold, 7.mai 1783 fra *The Letters of Mozart and His Family*, Vol 3, red. og oversatt av Emily Anderson. (MacMillan & Co Ltd, St. Martin's Street, London, 1938) Se for øvrig kap 4

82 Septoe, *The Mozart and Da Ponte Operas* s. 150

mannsrollen. Ferrando ble sunget av Vincenzo Calvesi. Han var et forholdsvis nytt bekjentskap for Mozart, men både han og Da Ponte hadde sett ham i en rekke produksjoner som ledende lyrisk tenor i Wien fra 1785.⁸³ Søstrene Dorabella og Fiordiligi ble sunget av henholdsvis Luise Villeneuve, en mørkere sopran Mozart hadde skrevet enkelte arier for, og Adriana Gabrielli del Bene, kjent som La Ferrarese.

Dorotea Bussani hadde gjort stor lykke som Cherubino, og rollen som Despina ble laget spesielt til henne, på flere måter. Hun var kjent som en dyktig skuespiller, og framsto som livlig og med et formidabelt komisk talent. Stemmemessig hadde hun et respektabelt lavere register, noe Mozart passet på benytte seg av i ariene. Da Ponte var imidlertid ikke spesielt begeistret for verken mannen, Francesco Bussani, eller henne, og mente hun var oppskrytt.⁸⁴ Ikke desto mindre ga han Despina nettopp en del av de karaktertrekkene som Bussani var kjent for.⁸⁵ Gjennom de to ulike fokledningsscenene hadde de nytte av skuespillertalentet hennes, og hun hadde et visst rykte på seg som noe frigjort og løssluppen sosialt, i likhet med andre skuespillere i samtiden.⁸⁶ Despinas holdning til forholdet mellom menn og kvinner var sånn sett relativt nærliggende.

Luise Villeneuve var en mindre karakteristisk sanger, men også godt kjent for Mozart og Da Ponte fra tidligere samarbeid. Mozart hadde komponert arier til henne til andre, mer løsrevne anledninger, og ved sammenligning med musikk komponert for andre sopraner blir det tydelig at hennes klangfarge lå lavere enn andre av sopranene Mozart skrev for.⁸⁷ Ikke desto mindre, hun beskrives som sopran, ikke mezzosopran, som det er mer vanlig bruke i rollen som Dorabella ved moderne produksjoner. Rollen som Dorabella er betraktelig mindre krevende teknisk enn Fiordiligi, et faktum som mest sannsynlig både henger sammen med Fiordiligis status som seriakarakter i motsetning til Dorabellas mellomfigur, og med Luise Villeneuves sanglige begrensninger.

Sist, men ikke minst, av sopranene som var førsteutgavene av rollefigurene i *Così fan tutte*, Adriana Gabrielli del Bene, La Ferrarese. Tilnavnet La Ferrarese kom av at hun hadde opprinnelse i Ferrara, i likhet med søstrene Fiordiligi og Dorabella, uten at dette kommenteres i operaen annet

⁸³ Glover, Jane, *Mozart's Women – His Family, His Friends, His Music* (Harper Perennial 2007) s. 276

⁸⁴ Steptoe *The Mozart and Da Ponte Operas* s. 150

⁸⁵ Ibid

⁸⁶ C.Gozzi, *Useless Memoirs* oversatt av J.A. Symonds (London, 1962) Sitert hos Steptoe, s. 150

⁸⁷ Glover, *Mozart's Women* s. 275

enn i partituret. Hun var elskerinnen til Lorenzo Da Ponte, noe som neppe skadet karrieren hennes. Av de 14 operaene hun var del av gjennom de 30 månedene hun var i Wien, var 9 med libretto skrevet av Da Ponte.⁸⁸

Hun var en seriasangerinne litt på hell, med sine 32 år var hun vesentlig eldre enn de andre stjernesopranene ved teatrene på samme tid,⁸⁹ og hun blir gjerne beskrevet som middels, god nok for så vidt, men ikke helt i stjerneklassen. Hun hadde et stort register, en imponerende bryststemme, koloratur som ikke sto tilbake for andre konkurrentene, og et av hennes varemerker var sprang over svært store intervaller, gjerne med bytte mellom ulike registre. I den øvre delen av registeret nådde hun imidlertid ikke fullt opp til de samme høyder som de rene koloratorsopranene. For det meste av karrieren var A2 den øvre grensen for lange, fyldige toner.⁹⁰

Høydeproblemet kan ha vært en av grunnene til at La Ferrarese ble «degradert» fra seria-repertoaret og med tiden gikk over til buffaroller. Her støtte man på et nytt problem. Hun var ikke den mest overbevisende skuespiller operaen hadde sett, og for en buffasangerinne var skuespillertalentet nesten vel så viktig som det rent sanglige. I en seria-opera fra barokken var arien et sted for stoppe opp og bruke tid på å tenke, føle og reagere på den pågående handlingen, gjerne alene. I opera buffa var anledningen til dette vesentlig mindre. Mer vekt på ensembler og slektskapet med talt, folkelig teater gjorde opera buffa til mer av en skuespillerscene enn seria hadde vært.

Redningen ble de ulike serialignende, sentimentale heltinnene som gjorde seg gjeldende også i opera buffa. Den sentimentale heltinnen var som beskrevet ovenfor en av de faste rollefigurene brukt i opera buffa, og med sine høviske, seria-rier krevde rollene en annen sangteknikk enn de rene buffa-rollene (Despina) og også mellomfigurene (Dorabella). Ved at Mozart og Da Ponte la inn en parodi på seriaheltinnens stive, opphøyde væremåte, kunne La Ferrarese komme unna med å skride rundt på scenen uten egentlig ha de største skuespillertalentene vise til.

88 Gidwitz, Patricia Lewi, «Mozart's Fiordiligi: Adriana Ferrarese del Bene», *Cambridge Opera Journal*, vol 8, No3 (Nov 1996) (Cambridge University Press) s. 203

89 Nancy Storace, den første Susanna, hadde allerede en respektabel karriere i gang da hun kom til Wien som 18-åring, og Aloisia Lange, tidligere Weber, Mozarts ungdomssvermeri, ble hentet til Wien som 19-åring i 1779 for gjøre karriere der.

90 Gidwitz, «Mozart's Fiordiligi: Adriana Ferrarese del Bene» s. 202

Det er imidlertid lett låse seg i personbeskrivelser og tillegge for mye av Fiordiligis utforming til personen som var den første til gestalte rollen. Rollen ble som den ble mye på grunn av evnene og personligheten til La Ferrarese, men det er samtidig nødvendig se på Fiordiligi som en rollefigur løsrevet fra sangeren som ga utgangspunktet. Mange av karaktertrekkene i Fiordiligi er som vi har sett vel så mye del av en buffatradisjon som fantes i samtiden, som refleksjoner over en spesifikk sanger. Sentimentale heltinner som presenterte seg og sin opphøydhets gjennom seriaarier og en passiv framferd gjennom plottet som viklet seg rundt dem, var en vanlig konvensjon i opera buffa.⁹¹ Fiordiligis musikalske uttrykk bør dermed sees først og fremst i forbindelse med karakteren som framstår på scenen, og i mindre grad som et bilde på La Ferrarese personlig.

Utformingen av hennes første forlovede, Guglielmo, gir et annet vitnesbyrd om at rollefigurene først og fremst er skapt i forhold til handlingen og den dramatiske sammenhengen, og ikke utelukkende for å framheve sangernes kvaliteter. I arier Mozart tidligere hadde skrevet for Benucci, er både registeret større og melodiføringen mer avansert enn den vi ser i *Così*.⁹² Guglielmo som figur framstår som kjepphøy og noe flat i forhold til den mer følsomme Ferrando, og musikken er med på å gi oss dette inntrykket. Mozart og Da Ponte hadde i utgangspunktet produsert en langt mer imponerende arie til Guglielmo til akt 1, med betraktelig mer både tekst og toner enn han endte opp med.⁹³ Ulempen var at etter hvert som akt 1 tok form, viste det seg at Mozart hadde dvelt for lenge ved avskjeden i første halvdel av akten, og akten som helhet endte opp med å bli for lang. Løsningen ble å kutte betraktelig i Guglielmos innsats i akt 1, hvor han står igjen med en relativt kort arie, som i praksis fungerer som en overgang til neste scene.⁹⁴ Denne umiddelbare løsningen bød naturlig nok på et nytt problem. Alle de andre rollefigurene hadde fått sine respektive arier, og for å unngå en for stor skjevhet mellom sangerne var det nødvendig å gi ham noe bedre i akt 2. Hans «Donne mie, la fati a tanti» (Akt 2, scene 8, nr 26), hvor han i beste buffastil henvender seg direkte til publikum og irettesetter alle kvinner for måten menn blir behandlet på, er da også en langt mer kraftfull og engasjerende arie.

Selv om Mozart som alle andre komponister i samtiden utformet karakterene sine med spesifikke sangere i tankene, er det med andre ord ikke dermed sagt at personen som skulle framstille

91 Hunter *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna* s. 85

92 Rushton, Julian, i «Buffo roles in Mozart's Vienna: Tessitura and tonality as signs of characterization» s. 423-424

93 Heartz, Daniel, «When Mozart Revises: the Case of Guglielmo in *Così fan tutte*» i *Wolfgang Amadé Mozart : essays on his life and his music* Sadie, Stanley, ed. (Oxford University Press, 1996)

94 Se kap 3

rollefiguren på scenen var den eneste bakgrunnen for at karakterene fikk de trekkene de fikk. Karakterens funksjon i det totale dramaet, dynamikken mellom de ulike figurene og personlighetstrekkene han og Da Ponte ville ha fra for den enkelte karakteren var rimeligvis minst like viktige motiver for utformingen den enkelte rollen fikk. Det kan dermed være hensiktsmessig å ta for seg rollefigurene i forhold til hverandre og handlingen, løsrevet fra de historiske personene som var delaktige i utformingen av dem.



Gjengitt med tillatelse fra Stockholmsoperan. Copyright Mats Bäcker, Kungliga Operan, foto.

3. Karakterer og synopsis i Così fan tutte

Karakterer:

Fiordiligi

Overklassefrøken, bor sammen med sin søster Dorabella og kammerpiken Despina. Mest sannsynlig den eldste av søstrene, men dette spesifiseres ikke. Er ved operaens begynnelse kjæreste med offiseren Guglielmo. Fiordiligi er den pliktoppfyllende, samvittighetsfulle og tenkende av søstrene, og kan sammenlignes med Ellinor fra Jane Austens *Sense and Sensibility*. Hun er opptatt av å stå ved sitt ord for en hver pris, og får store problemer når tanker, mål og de krav hun stiller til seg selv ikke stemmer overens med følelsene hennes. En teknisk krevende rolle, med innslag av ekstrem koloratur, store sprang og et register fra lille Ab til trestrøken C.

Dorabella

Overklassefrøken, søster av Fiordiligi, og bor sammen med henne og kammerpiken Despina. Mest sannsynlig den yngste av de to søstrene. Er ved operaens begynnelse kjæreste med offiseren Ferrando. Hun framstår som mer utagerende men også mer lettsindig enn sin søster. Hennes reaksjoner går gjerne utenpå Fiordiligis, både i negativ og positiv retning. Hun reagerer sterkest da offiserene «reiser», men er også raskest til å tilpasse seg de nye beilerne. Hun er mer handlende og mindre tenkende, og mindre bekymret for konsekvenser enn søsteren. Dorabella sympatiserer med Despinas frilynte filosofi (og kopierer hennes musikalske uttrykk) fra midten av akt 2, etter at Guglielmo har lyktes med sine tilnærminger. Derfra er hun med på å overtale Fiordiligi til å gi etter for Ferrando. Rollen er skrevet for sopran, men for en mørkere klangfarge enn den som er ment for Fiordiligi. Den er også uten de samme tekniske utfordringene og det store registeret som kreves av søsteren. Synges i dag oftest av mezzosopraner.

Despina

Kammerpike hos søstrene Fiordiligi og Dorabella. Alderen er ikke spesifisert, hun kan være eldre eller på samme alder som søstrene. Hun er i alle tilfelle mer erfaren enn dem, og fungerer som en slags rådgiver i romantiske anliggender. Viser tydelig motstand mot rollen som tjenestejente og særlig forskjellen i komfort mellom henne og søstrene. Opportunist, men dog ikke ondskapsfull, og går inn som hjelper for Don Alfonso dels for å tjene noen ekstra lommepenger og dels fordi hun mener søstrene kan ha godt av å slippe seg litt løs. Despina driver handlingen og spillet framover med list og lempe når Don Alfonso står fast på nye innfallsvinkler for å overbevise søstrene. Hun kjenner imidlertid ikke til hele omfanget av lureriene, og vet ikke at det er Guglielmo og Ferrando som kommer i forkledning.

Guglielmo

Offiser, kamerat med Ferrando og ved operaens begynnelse kjæreste med Fiordiligi. Han er operaens «Primo buffo» - den ledende bassen - og er den som blant annet uttrykker anklager generelt overfor kvinner som oppfører seg klanderverdig i romantiske anliggender. Ønsker å framstille seg selv som herre over situasjonen, og opptrer hoverende overfor Ferrando da det viser seg at hans Fiordiligi er mer trofast enn Ferrandos Dorabella. Blir rasende da Fiordiligi likevel faller til slutt, og er i slutten mindre innstilt på tilgivelse enn de andre tre. Guglielmo baserer mye personlig stolthet på Fiordiligis troskap, og da det viser seg at Ferrando likevel lykkes i å forføre henne, er fallhøyden desto større.

Ferrando

Offiser, kamerat av Guglielmo og fra starten kjæreste med Dorabella. Han er den av mennene som er mest preget av følelser, og blir knust når Dorabella viser seg å være litt mindre trofast enn han regnet med. Han er samtidig den følelsesmessig mest ambivalente og uklare av karakterene. Motivene for å legge en ekstra innsats inn når han til slutt overvinner Fiordiligi kan på samme tid være basert på følelser for henne, hevntanker overfor Dorabella og konkurransen mellom ham og Guglielmo. Musikalsk knyttes Ferrando både til Dorabella og Fiordiligi, og det er uklart om han uproblematisk kan gå tilbake til Dorabella, om det formes et nytt par mellom ham og Fiordiligi, eller om det egentlig er uvesentlig hvem av dem han føler noe for. Det viktigste for Ferrando er følelsene i seg selv.

Don Alfonso

Eldre herre, en forholdsvis nær bekjent av offiserene Guglielmo og Ferrando, og også kjent av de to søstrene og Despina. Kyniker, som har som målsetning å vekke de to unge mennene fra illusjonen om at deres to damer er anderledes enn andre. Det er da ikke nok å fremme påstanden, etter opplysningsfilosofiens utdanningsideal må det bevises gjennom erfaring. Han setter i gang ombyttingsplottet som skal bevise kvinnenenes troløshet – ikke for å rette en anklagende pekefinger, men snarere for å vise at dette er en del av kvinnens natur og derigjennom unnskyldte handlingene – slik gjør de alle – «Così fan tutte».



Guglielmo i forgiftningsscenen, finalen av akt 1. Gjengitt med tillatelse fra Kungliga operan, Stockholm. Copyright Mats Bäcker, foto.

Synopsis

Akt 1

Scene 1 – Åpningssekvensen

De to unge offiserene Guglielmo og Ferrando havner i hissig diskusjon med sin eldre bekjente Don Alfonso: «La mia Dorabella capace non è» (Akt 1, scene 1, nr 1). Don Alfonso hevder at alle kvinner, om forholdene er lagt til rette for det, før eller siden vil bedra mannen sin. Han mener en trofast kvinne kan sammenlignes med fabelfuglen føniks, som «alle har hørt om men ingen har sett»: «Èla fede delle femine» (Akt 1, scene 1, nr 2). De unge mennene er klare for å dra lansene for å forsvare æren til sine damer, og hevder deres respektive Fiordiligi og Dorabella er føniksen Don Alfonso snakker om. Det hele ender med at de inngår et veddemål, der Don Alfonso får frie tøyler til å skape en situasjon for å bevise påstandene sine for Guglielmo og Ferrando. De to offiserene fantaserer på hver sin måte om hva de skal bruke pengene på når de vinner: «Una bella serenata» (Akt 1, scene 1, nr 3).

Scene 2 – Fiordiligi og Dorabella

Fiordiligi og Dorabella sitter og beundrer hvert sitt miniatyrportrett av henholdsvis Guglielmo og Ferrando: «Ah, guarda, sorella» (Akt 1, scene 2, nr 4). De er ubeskrivelig lykkelige, venter bare på at de skal bli fridd til, og ber Amor om å sende dem evige pinsler om de skulle bryte troskapsløftet de har gitt.

Scene 3 – 6 Avskjedssekvensen

Idyllen brytes idet Don Alfonso kommer inn på arenaen: «Vorrei dir, e cor non ho» (Akt 1, scene 3, nr 5). Han akker seg i fortvilelse, og kan fortelle at offiserene er kalt ut til fronten med øyeblikkelig virkning. Ingen vet når de vil komme tilbake. Søstrene blir fra seg av de dårlige nyhetene, og insisterer på å si farvel før de to reiser. Avskjedssekvensen som følger viser en tydelig forskjell mellom de tre som vet at det bare er på liksom og de to som tror at de blir forlatt på uviss tid: «Sento, o Dio, che questo piede» (Akt 1, scene 4, nr 6). Offiserene hoverer overfor Don Alfonso og mener seg sikre på seier, ettersom søstrene er oppløst over å måtte ta farvel. Don Alfonso på sin side ber dem vente og se, de har bare såvidt begynt. Sekvensen avsluttes med en trio der Don Alfonso går sammen med søstrene om å ønske milde vinder for de to som liksom har reist av

gårde: «Soave sia il vento» (Akt 1, scene 6, nr 10).

Scene 7 – 9 Fiordiligi, Dorabella og Despina i damenes værelser

Despina kommer inn på scenen og klager på tjenestejenters traurige kår. «I en halv time har jeg nå pisket denne sjokoladen – hvorfor skulle ikke jeg også få smake? Som om ikke jeg også har en smakssans»: «Che vita maledetta» (Akt 1, scene 7, resitativ). Hun sniksmaker og koser seg, men blir avbrutt av søstrene som kommer stormende inn. De er begge ute av seg, men særlig Dorabella er hysterisk. Hun virker utrøstelig, og mener de mytiske furiene, hevgudinner som ble sagt å være gjenferd av mordofre, kunne ha noe å lære av hennes tragiske sukk: «Ah, scostati – Smanie implacabili» (Akt 1, scene 9, nr 11). Despina lurar på hva som står på, og rister på hodet når hun hører grunnen til oppstyret og oppfordrer søstrene til å benytte seg av anledningen til å kose seg med noen andre. Søstrenes forsikringer om at Ferrando og Guglielmo kommer til å være trofaste mens de er i felten blåser hun av, og svarer at mannfolk er like alle som en, og de er først og fremst opptatt av seg selv og sine egne lyster: «In uomini, in soldati?!» (Akt 1, scene 9, nr 12). Hun oppfordrer kvinner til å ta igjen med samme mynt og ta for seg av det som måtte by seg av anledninger til å gjøre det samme.

Scene 10 – 11 Ferrando og Guglielmo i forkledning introduseres

Don Alfonso innser at for å gjennomføre planen må han ha Despina over på sin side. Hvis hun gjenkjenner de to soldatene vil det hele falle i fisk. Han vinker henne derfor til seg, og presenterer dem som to venner av ham som kan muntre opp søstrene mens de to offiserene er «i krigen». Mot en viss betaling går Despina med på å hjelpe ham med å overbevise søstrene om å ta imot de to nye gjestene: «Alla bella Despinetta» (Akt 1, scene 11, nr 13)

De to kommer inn, og søstrene blir som forventet bestyrtet, først over at de i det hele tatt er der, dernest over at de kommer med tilnærmelser. Fiordiligi står fast og gjør det tydelig for alle som vil høre at hun er troskapen selv, og vil ikke rikke seg uansett angrep og tilnærmelser: «Come scoglio» (Akt 1, scene 11, nr 14). Guglielmo tar til motmæle og presenterer seg og den forkledde Ferrando med alle de fysiske fortrinnene han kan komme på: «Non siate ritrosi» (Akt 1, scene 11, nr 15) Søstrene haster til slutt ut, mer bestyrtet enn da de kom inn.

Scene 12 – 13 Mennenes reaksjoner

Ferrando og Guglielmo er stadig sikre på at veddemålet er så godt som vunnet, og gratulerer seg selv og hverandre med trofaste kjærester: «E voi ridete» (Akt 1, scene 12, nr 16). Don Alfonso ber dem fortsatt ta med i betraktningen at det er lang tid igjen før de 24 timene er over, men er ikke like overbevist når han tenker over saken for seg selv. Despina kommer inn og forsikrer om at hun har en plan som skal gjøre susen for å få søstrene til å falle.

Scene 14 – 16 Finale, forgiftning og doktorering

Fiordiligi og Dorabella kommer inn igjen, stadig i villrede over hvordan de skal forholde seg til disse nye gjestene: «Ah, che tutta in momento» (Akt 1, scene 14, nr 18.1). «Albanerne» kommer inn, utbasunerer at om de ikke kan vinne søstrenes hjerter vil de ikke leve lenger, og «tar gift» for å gjøre ende på lidelsene: «Si mora si, si mora» (Akt 1, scene 15, nr 18.2). En doktor tilkalles, og Despina kommer i forkledning: «Eccovi il medico» (Akt 1, scene 16, nr 18.5). Hun «kurerer» de to for forgiftningen med hjelp av magneter, og de kvikner til på mirakuløst vis: «Dove son, che loco è questo!» (Akt 1, scene 16, nr 18.6). Den eneste «bivirkningen» av giften er at de nå framstår som enda mer amorøse, og insisterer på å få et kyss av hver sin nye utkårede: «Dammi un bacchio o mio tesoro» (Akt 1, scene 16, nr 18.7). Søstrene stritter fortsatt imot, men medlidenheten med de to døende gjestene har fått den effekten Despina hadde planlagt. Søstrene er nå lettet over at de to uanmeldte gjestene ikke døde, og blir mer imøtekommande.

Akt 2

Scene 1 – 2 Damene i søstrenes værelser

Søstrene er på gli, og rådfører seg med Despina om hvordan de skulle – hypotetisk sett – gå fram om de skulle følge hennes oppfordringer og komme de nye beundrerne imøte. Despina tipser dem om enkelte triks enhver kvinne over 15 burde kjenne til, for å kunne tvinne menn rundt lillefingeren: «Una donna a quindici anni» (Akt 2, scene 1, nr 19). Søstrene hører etter, men Fiordiligi er usikker på om de som forlovede damer kan gjøre slikt. Dorabella er imidlertid mer lydhør, og mener det ikke kan skade om de har det litt morsomt mens forlovedene er borte. Det de ikke vet har de ikke vondt av. Det viser seg også da de skal avtale seg imellom hvem de skal velge, at hun allerede har valgt ut «den mørke» - Guglielmo - som sin beiler: «Prenderò quel brunettino» (Akt 2, scene 2, nr 20).

Scene 3 – 4 Presentasjoner i hagen

Don Alfonso kaller søstrene ut i hagen, hvor mennene venter. Med litt hjelp fra Don Alfonso og Despina begynner de fire så smått å kommunisere, først om vær og vind og vekster i hagen: «La mano a me date» (Akt 2, scene 4, nr 22). Litt etter litt går Fiordiligi og Ferrando av gårde på en tur rundt i hagen, og Dorabella og Guglielmo blir igjen.

Scene 5 – Dorabella og Guglielmo

Guglielmo får relativt raskt og lett Dorabella på kroken. Hun har på mange måter bestemt seg allerede, og virker vel så aktiv i forføringen av seg selv som han er. Portrettet av Ferrando blir byttet ut med et hjerte hun får av Guglielmo: «Il core vi dono» (Akt 2, scene 5, nr 23).

Scene 6 – 7 Fiordiligi og Ferrando

Ferrando har ikke samme hell med Fiordiligi. Hun stormer fra ham i hagen, og sier hun har sett opptil flere farlige farlige fabeldyr i buskene: «Barbara, per che fuggi? - Ah! Lo veggio, quell' anima bella» (Akt 2, scene 6, nr 24). Han prøver å sjarmere henne, men trekker seg til slutt tilbake og overlater henne til seg selv. Hun avslører da at hun er i ferd med å la seg overbevise, men er full av skyldfølelse overfor Guglielmo – som på samme tid gjemmer seg i buskene med Dorabella: «Ei parte.. senti.. ah no.. partir si lasci – Per pietà, ben mio, perdona» (Akt 2, scene 7, nr 25).

Scene 8 – 9 Ferrando og Guglielmo rapporterer status til Don Alfonso

Mennene møtes igjen for en framdriftsrapport. Ferrando starter med å gratulere Guglielmo med en trofast Fiordiligi mens Guglielmo på sin side på innrømme at Dorabella ikke var like standhaftig. Ferrando blir knust, mens Guglielmo på den ene siden søker å trøste ham, men på den andre siden hoverer og påpeker at det er visse forskjeller mellom de to mennene – hvem ville tross alt bedra en Guglielmo? Jentenes egenskaper er ikke noe tema. Guglielmo henvender seg derimot til kvinner generelt og spør hvorfor det er nødvendig å behandle menn så dårlig: «Donne mie, la fate a tanti» (Akt 2, scene 8, nr 26). Don Alfonso ber dem gi ham ett nytt forsøk, ettersom de 24 timene ikke er over helt ennå. Ferrando synker sammen i klage over Dorabellas sveikfullhet: «In qual fiero contrasto – Tradito, schernito» (Akt 2, scene 9, nr 27).

Scene 10 – Søstrene og Despina – Fiordiligis kvaler og Dorabellas lettsinn

På samme måte møtes også damene igjen i søstrenes private rom. Despina kommenterer at hun ser Dorabella har kommet seg videre fra den tilknappede kyskheden, og Dorabella betror at det var nytteløst å kjempe imot. Fiordiligi kommer inn og viser kvaler fordi følelsene hennes rives mellom Guglielmo i krigen og den nye beundreren. Dorabella har her tatt opp i seg Despinas filosofi, og oppfordrer generelt til å ikke kjempe imot om kjærligheten plutselig dukker opp eller tar en uventet vending: «E amore un ladroncello» (Akt 2, scene 10, nr 28).

Scene 11 – 12 Fiordiligi og Ferrando

Fiordiligi føler seg forlatt av Dorabella ettersom hun ikke lenger støtter henne i motstanden mot de nye beilerne. Som et siste, desperat forsøk ber hun Despina finne fram et par av uniformene til Guglielmo og Ferrando, som de av en eller annen grunn har hengende i skapet hos søstrene. Ved å forkle seg som offiserer vil søstrene kunne dra til fronten og gjenforenes med forlovedene (Akt 2, scene 11, resitativ). Mens hun kler seg i Ferrandos uniform – som passer henne best – blir Fiordiligi avbrutt av Ferrando, og hun klarer til slutt ikke kjempe mot både hans tilnærmelser og sine egne følelser: «Fra gli amplessi in pochi istanti» (Akt 2, scene 12, nr 29).

Scene 13 – 14 Guglielmos reaksjon og Don Alfonsos unnskyldning av kvinners vesen

Mens Ferrando til slutt lykkes i tilnærmelsene overfor Fiordiligi står Guglielmo og Don Alfonso og følger med i kulissene. Guglielmo mister likevekten og raser over Fiordiligis og Ferrandos bedrag og sin egen tapte stolthet. Don Alonso prøver å roe ham ned, da Ferrando kommer spradende inn, full av stolthet over å ha lyktes med oppdraget. De lurer begge på hvordan de skal få hevnet seg på så troløse damer, og Don Alfonso foreslår at de gifter seg med dem. Mennene protesterer, for hvorfor skulle de ville gifte seg med disse hønene, men Don Alfonso mener de like gjerne kan gifte seg med disse som med noen andre – når alt kommer til alt – slik gjør alle damer – «Così fan tutte»: «Tutte accusan le donne, ed io le scuso» (Akt 2, scene 13, nr 30). Despina kommer inn og erklærer at damene er klare for å gifte seg med sine nye beilere (Akt 2, scene 14, resitativ).

Scene 15 – 18 Finale

Det stelles til fest og de fire kommer inn igjen, pyntet til bryllup. Fiordiligi, Dorabella og Ferrando virker lykkelige, men Guglielmo er fortsatt bitter over Fiordiligis svik: «E nel tuo, nel mio bicchiero» (Akt 2, scene 16, nr 31.4). Despina kommer inn igjen i forkledning, denne gangen som notarius for å gjennomføre vielsen av de to nye parene. Mens de holder på lyder militære trommer, og Don Alfonso annonserer at de opprinnelige forlovedene er på vei tilbake nå med det samme. De «nye» løper for å gjemme seg, og kler seg på samme tid tilbake til seg selv. De oppdager den signerte «vielseskontrakten» og ber bestyrtet om en forklaring. Søstrene sjokkeres over at Don Alfonso sender dem inn dit de to andre gjemmer seg, for å oppdage at de kommer tilbake med forkledningene. De avslører spillet, og damene står der til spott og spe. Don Alfonso vedgår at han har lurt dem, men sier det var for å lære mennene en lekse. Despina er skamfull over sin egen rolle i lureriet, men sverger å lure tusen menn til gjengjeld. Parene går tilbake til de opprinnelige kjærestene, og operaen ender med en epilog der alle konkluderer med at den er lykkeligst som lar seg styre av fornuften heller enn følelser, og står stødig mens lidenskapens orkan herjer rundt ham: «Fortunato l'uom che prende» (Akt 2, scene 18, nr 31.15).

4. Sjangere i sitat

Opera seria og commedia dell' arte sitert og parodiert i *Così fan tutte*

Svært få av de som har uttalt seg om *Così fan tutte* i akademiske former de siste hundre årene har unngått å forholde seg til operaens tydelige referanser til opera seria. Enkelte av ariene blir beskrevet som nærmest kopiert direkte ut fra seriarepertoaret, både i innhold og uttrykk, mens Mozart og Da Ponte i andre tilfeller enten tar i bruk seriasjangerens tonespråk eller benytter seg av tekstlige klisjeer. Referansene vurderes imidlertid relativt ulikt av de ulike historikerne og kritikerne. Der det i lengre tid har vært vanlig å se på ariene som parodier, ser vi nå en større dragning mot å tolke innslagene av seriavirkemidler i et videre perspektiv. I tillegg til de rent komiske effektene som oppstår gjennom å bruke virkemidler som hørte hjemme i en gammeldags og avleggs sjanger, bidrar seriainnslagene til en utvidet karakterisering av rollefigurene og situasjonen hvor virkemidlene er brukt. I dette kapittelet vil jeg gå nærmere inn i enkelte av ariene og personkarakteristikkene, utdype hvilke elementer som oftest blir vurdert som parodiske, og i tillegg presentere alternative tolkningsmuligheter.

Som vi tidligere har vært inne på, ingen kunstverk skapes i et vakuum. Mary Hunter har med sin gjennomgang av opera buffa slik den framsto i Wien på Mozarts tid vist at referanser og intertekstualitet er påfallende mellom de ulike operaene fra samme periode. I tillegg til en samfunnsmessig og kunstnerisk kontekst som påvirker uttrykkene, var en av konvensjonene for sjangeren å låne elementer, sitater og virkemidler både fra andre operaer innenfor samme sjanger og samme repertoar og fra tidligere sjangere. Denne typen ytre referanser kan potensielt være betydningsbærende, om man har kjennskap til rammene. Størsteparten av Mozarts samtidige publikum vil nødvendigvis ha hatt det.

En rekke kritikere har gått inn i problematikken, deriblant nevnte Mary Hunter, som tar for seg opera buffas forhold til opera seria både i *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna* (1999) og

i artikkelen «Some Representations of Opera Seria in Opera Buffa» fra Cambridge Opera Journal⁹⁵(1991), Jessica Waldoff i *Recognition in Mozart's Operas*⁹⁶ (2006) og Rodney Farnsworth i «*Così fan tutte* as Parody and Burlesque» fra Opera Quarterly (1988).⁹⁷ Edward Dent (1913), Andrew Steptoe (1988) og Bruce Alan Brown (1995) er andre som har beskrevet *Così fan tutte* som en opera i stor grad preget av parodi som virkemiddel. Som vi vil se hersker det noe divergerende oppfatninger om innholdet og uttrykket i de ulike passasjene med virkemidler lånt fra opera seria. Hvorvidt særlig Dorabellas og Fiordiligis arier «Ah, scostati - Smanie implacabili» (Akt 1, scene 9 nr 11) og «Come scoglio» (Akt 1, scene 11, nr 14), skal sees som parodier eller om de skal tas på alvor, er et tilbakevennende diskusjonstema.

Om en passasje, en scene, en arie defineres som parodisk, hva innebærer det i denne sammenhengen? Er det automatisk parodierende, om virkemidler fra andre sjangertyper brukes innenfor andre rammer enn de vanligvis opptrer? Er det parodisk i seg selv at Fiordiligi og Ferrando begge har trekk som hører til figurene i opera seria, selv om de er to av hovedfigurene i en buffaopera? Er Dorabellas hysterianfall i «Smanie implacabili» (Akt 1, Scene 9 nr 11) en parodi, eller skal arien tas alvorlig? Hva med Fiordiligis «Come scoglio» (Akt 1, Scene 11 nr 14)? Må karakteren selv være klar over virkemidlene som tas i bruk for at uttrykket skal kunne ansees som parodisk, som er tilfellet med Don Alfonsos arie «Vorrei dir, e cor non ho» (Akt 1 scene 3, nr 5)?

Det er verdt å merke seg at parodi brukt som latterliggjørende element først gjorde seg gjeldende nettopp med barokkens opera og de ulike intermezzi mellom lange akter i opera seria. Fra 1500-tallet og framover var parodi en vanlig teknikk, men da i forbindelse med ren imitasjon og gjenbruk av tidligere kjent materiale. En «parodimesse» var betegnelsen på en messe i fem satser bygd over allerede kjent, polyfonisk materiale etter bestemte regler og uten noe som helst forsøk på å latterliggjøre originalen. «Imitasjonsmesse» er en term som også brukes på denne typen verk i dag.⁹⁸

Dagens parodibegrep ligger derimot nærmere det som vokste fram med barokkoperaen, og innebærer en kopiering og etterligning av det gjeldende utgangspunktet, som overdrives i så stor

95 Hunter, Mary, «Some representations of *opera seria* in *opera buffa*» *Cambridge Opera Journal* no 3, issue 2 1991

96 Waldoff, Jessica, *Recognition in Mozart's Operas* (Oxford University Press, New York, 2006)

97 Farnsworth, Rodney, «*Così fan tutte* as Parody and Burlesque» *Opera Quarterly* nr 6 1988, Issue 2

98 [Http://www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)

grad at uttrykket blir latterliggjørende. Om dette virkemidlet blir tatt i bruk på scenen, hva er det da som latterliggjøres? Figuren som uttrykker seg på en måte som bryter med forventningene man har til situasjonen, eller den i dette tilfellet gammeldagse sjangeren? I min analyse av Mozarts og Da Pontes bruk av parodi som virkemiddel har jeg valgt ut passasjer hvor personkarakteristika eller særtrekk fra opera seria er tydelige og også overdrevet til et punkt der uttrykket kan bli sett på som latterlig. I tolkningen av de ulike passasjene velger jeg å se på parodiene som sjangerparodier brukt for å uttrykke mer enn det som er mulig i rene ord og et mindre overdrevet tonespråk, uten at det nødvendigvis er ensbetydende med at karakteren som står for uttrykket ikke skal tas alvorlig. Jeg vil i hovedsak ta for meg Don Alfonsos bruk av tekst og virkemidler lånt fra serialibrettisten Metastasio både i tersetten «E la fede delle femine» (scene 1 nr 2) og arien «Vorrei dir, e cor non ho» (Akt 1, scene 3 nr 5), Dorabellas «Smania implacabili» (Akt 1, scene 9 nr 11) og Fiordiligis «Come scoglio» (Akt 1 scene 11 nr 14). I tillegg vil jeg se på gjentatte referanser til og sammenligninger med naturfenomener for å fargelegge beskrivelsene, lånt fra opera seria og brukt gjennomgående i store deler av operaen.

Parodi særlig på opera serias faste og låste former var som vi har sett et vanlig trekk i opera buffa i 1700-tallets Wien.⁹⁹ Tradisjonen griper tilbake til en av forløperne for opera buffa, de ulike intermezzi man brukte for å lette på stemningen mellom de tunge aktene i en lang, heroisk neapolitansk seriaopera, og som igjen hadde sitt utspring i buffarollene som opprinnelig var inkludert i de første seriaoperaene. Seriafigurer ble brukt også i disse mellomspillene, men da med overdrevne karaktertrekk med parodi og latterliggjøring av den stive formen og de høviske karakterene som hensikt. Etter hvert som spillene økte både i lengde og kompleksitet ble seriafigurene værende både som latterliggjorte figurer og som markering av status. Carlo Goldoni, opphavsmann for opera buffa som egen sjanger, mente som nevnt at en buffa-opera trengte også seriaelementer som kontrast til buffainnholdet.

Parodi og sjangersitat er da også sentrale virkemidler for både Mozart og Da Ponte i *Così fan tutte*, ved siden av en indre ironi man kan finne i forholdet mellom tekst og musikk, og som mer peker innover i verket.¹⁰⁰ Der Da Pontes tekst griper tilbake og benytter seg av tekstlige særtrekk fra barokkens opera seria, gjør Mozart det samme både ved å ta i bruk musikalske kjennetegn, og ved

⁹⁹ Se kap 2

¹⁰⁰ Se utdypende analyse om ironi i *Così fan tutte* i kap 5

å framheve og understreke de tekstlige virkemidlene Da Ponte har gitt ham som utgangspunkt. Ved å ta i bruk elementer som var karakteristiske for opera seria, tilfører de begge en økt betydning og en dypere karakterisering av rollefigurene, enn de ville kunnet få fram ved en mindre ladet framstilling.

Den mest sentrale enkeltpersonen for formingen av barokkens opera seria var som nevnt den italienske librettisten Pietro Metastasio.¹⁰¹ I tillegg til at de aller fleste komponistene i barokken og videre i klassisismen brukte hans libretti som utgangspunkt for sine operaer, ble hans måte å konstruere operaer toneangivende for hvordan andre laget sine libretti. Dette dreide seg både om måten scener ble satt opp dramaturgisk, og virkemidlene som ble brukt for å beskrive eller uttrykke stemninger og følelser. Vekten på arien som sentral uttrykksform for de sentrale karakterene var ett av barokkoperaens dramaturgiske kjennetegn. Handlingen ble drevet framover i resitativer, og karakterene uttrykte følelser og reaksjoner i arien.

Den faste oppbygningen av dramaet var resitativ etterfulgt av arie, og arien ble brukt som impuls til karakteren til å forlate scenen. En barokkopera kunne av denne grunn være utstyrt med et stort antall arier, mye for å gi karakterene en grunn til å forlate scenen. Tematikken i operaene var ofte lagt til mytologiske eller antikke historier, og for å uttrykke følelsene som reaksjon på handlingen presentert i resitativet, var det vanlig å sammenligne sinnsstemningen med et lett begripelig naturfenomen. Vær og vind, blomster og trær, stikk og stein var populære som håndfaste, konkrete forklaringsmodeller for mer abstrakte følelser.

I forbindelse med Mozart og Da Pontes bruk av de samme virkemidlene er det ikke umiddelbart klart hvilken bruk som bør sees parodisk, når den er ironisk, og når de først og fremst viderefører en konvensjon som er felles for buffarepertoaret i perioden. Å forsøke å skille hva som er parodisk og hva som er ironisk ville i alle tilfelle bli kunstig, og hva som er ment fra komponisten og librettistens side er naturlig nok umulig å få bekreftet eller avkreftet. Mary Hunter beskriver hvordan det var en konvensjon å låne trekk eller kjente melodilinjer fra andre operaer.¹⁰² Det var også vanlig å la minst en av karakterene ha karaktertrekk kjent fra opera seria, ikke nødvendigvis for å parodierte seriasjangeren, som i Goldonis tidligere opere buffe, men like mye for å reflektere

¹⁰¹ Se kap 2

¹⁰² Hunter, Mary *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna* s. 97-98

karakterens høye rang. En karakteristisk seriaarie ville demonstrere elevert status for karakteren ved bruk av metaforer og simile, gjerne fra naturen, og skrives i et tonespråk hentet fra opera seria. Da capoarien, hvor sangeren var forventet å fargelegge da capo-partiet med virtuose variasjoner over hovedtemaet, var varemerket for opera seria. Som en variant kunne man også finne arier med stadig skiftende tempi, dog alltid med høyt innslag av koloratur hvor sangeren skulle vise fram tekniske evner til å produsere toner, jo fortere, desto bedre.¹⁰³

Det er samtidig mulig å se Fiordiligi og Ferrandos musikalske seriastatus som parodisk i seg selv. Ingen av dem beskrives som å tilhøre en spesielt høy rang sosialt, utenom det som kommer fram musikalsk. En av definisjonene på parodi innenfor kunsten generelt er da også å beskrive laverestående tematikk og karakterer med hjelp av høyere sjangeres virkemidler.¹⁰⁴ Fiordiligi og Dorabellas sosiale posisjon er ikke definert, og det er lite i teksten eller handlingen som tyder på at de skulle høre til aristokratiske kretser. Når Fiordiligi og til dels Dorabella uttrykker seg på måter som kjennetegner seriaheltinnene, er det dermed en uttrykksform som virker tillært, ikke medfødt. Til sammenligning bærer hovedrollene i *Don Giovanni* alle tittelen Don eller Donna,¹⁰⁵ og Grevinnen og Greven i *Figaros bryllup* tilhører nødvendigvis begge aristokratiet. Å tillegge seriatrekk til karakterer som ikke innehar den samme høye statusen, ville bli en overdrivelse som kunne sees som parodisk.

Charles Rosen peker på mangelen på klart definert sosial status og andre ytre variabler som en nødvendighet for at eksperimentet i operaen skal ha en effekt overfor publikum.¹⁰⁶ Han ser *Così fan tutte* som et rent psykologisk eksperiment, der alle andre elementer må være fraværende for at kun det psykologiske aspektet skal være det avgjørende. Derfor er det også nødvendig at de to mennene opptrer i forkledning og forfører den andres kjæreste. I hans tolkning er librettoen verken umoralsk eller kynisk, men bør heller ikke sees som et realistisk drama. Derimot, mener han, bør operaen sees som en psykologisk demonstrasjon i tråd med 1700-tallets syn på menneskenaturen, som lå relativt nær Don Alfonsos. Han trekker fram Marivaux ulike eksperimentelle drama fra samme tid som en inspirasjonskilde, hvor psykiske ideer og teser demonstreres for et forutinntatt publikum. Individet gis mindre rom, og alle enkeltpersoner blir

103 Fiordiligis *Come scoglio* er et eksempel på dette. Se Hunter s. 139

104 Ett av de mest kjente eksemplene fra vår litteraturhistorie vil være Holbergs Peder Paars, et heltepos skrevet om en kremmer og hans butikksvenns reise fra Kalundborg til Århus.

105 Donna Anna, Donna Elvira, Don Giovanni, Don Ottavio. Den eneste med tittel i *Così fan tutte* er Don Alfonso

106 Rosen, Charles, *The Classical Style, Haydn, Mozart, Beethoven* (W.W. Norton & Company, 1997) s. 314

sett som representanter for en større gruppe. Gitt visse forutsetninger vil alle handle på samme måte, et syn som dramatiseres og demonstreres i *Così fan tutte*. Forskjellene mellom Fiordiligi og Dorabella er bare overflatiske. Vi vet fra starten at de begge vil falle for de nye beilerne, spenningen ligger i når og hvordan.

Fiordiligi og Ferrando innehar begge visse trekk som er karakteristisk for seriafigurer, uten at disse trekkene nødvendigvis skal sees som parodiske til enhver tid. Mozart beskrev som nevnt i brev til sin far allerede i mai 1783 den ideelle sammensetning av særlig kvinnerollene i en opera buffa, der utgangspunktet var «to like store og like viktige roller, en seriakarakter, en mezzo carattere - en mellomkarakter med trekk fra både seria og buffa. Den tredje kan være en ren buffakarakter, og det samme gjelder for mannsrollene.»¹⁰⁷ I *Così fan tutte* er det lett å sette merkelappene på henholdsvis Fiordiligi, Dorabella og Despina. For å finne det parodiske er det da nødvendig å se på hvordan kjennetegnene og virkemidlene brukes, i tillegg til at de i det hele tatt er til stede.

Sitater og lånte virkemidler fra opera seria kommer tydeligst fram i første akt. Her florerer det av både musikalske virkemidler, tekstlige hentydninger til særlig Metastasio, og musikalsk underbygging av det som beskrives i teksten. De klareste eksemplene er de til dels voldsomme ariene til Fiordiligi og Dorabella, men også Don Alfonsos partier og i selve tekstmaterialet er det så mange referanser til Metastasios seriaformel at det er naturlig å oppfatte bruken som parodisk.

En rekke ulike forskere har bemerket likheten mellom Don Alfonsos parti i tersetten «È la fede delle femine» (Akt 1, scene 1, nr 2) og teksten i Metastasios «È la fede degli amanti». Store deler av teksten refereres, og da særlig åpningspassasjen hos Metastasio, hvor elskendes tillit og troskap sammenlignes med den arabiske fugl fønix – et fabelvesen «alle sier finnes, men ingen har sett». Don Alfonso viderefører frasen, og sammenligner *kvinner* troskap med den samme fønixen. Ferrando og Guglielmo protesterer, og setter likhetstegn mellom fønixen og sine respektive kjærester. Utgangspunktet for plottet legges her, idet Don Alfonso vil bevise at fønixen ikke finnes, mens offiserene vil vise at de har rett i at nettopp deres kjærester er unntaket som bekrefter regelen. I tersetten er det hentet nok elementer fra Metastasio til at arien er lett gjenkjennelig, samtidig som bruken ikke kan betegnes som rent plagiat.¹⁰⁸

107 Mozart, brev til Leopold, 7.mai 1783 fra *The Letters of Mozart and His Family*, Vol 3, red. og oversatt av Emily Anderson. (MacMillan & Co Ltd, St. Martin's Street, London, 1938) se også kap 2.

108 «It is not a matter of outright cribbing, nor is it a matter of mere influence.» Farnsworth, «*Così fan tutte* as Parody

De tydeligste eksemplene på parodi av seriaformen finner vi likevel i ariene i første akt, Don Alfonsos «Vorrei dir» (Akt 1, scene 3, nr 5), Dorabellas «Smanie implacabili» (Akt 1, scene 9, nr 11), og Fiordiligi «Come scoglio» (Akt 1, scene 11, nr 14). Rodney Farnsworth gjennomfører i sin artikkel «*Così fan tutte* as Parody and Burlesque» en lesning av operaen med vekt på det parodiske og burleske, hvor han vektlegger nettopp disse ariene. Det åpner allerede i Don Alfonsos korte arie hvor han forsøker å bringe «nyhetene om Ferrando og Guglielmos innkallelse» til søstrene, uten å klare å få budskapet fram før i resitativet etterpå. Arien er kort og hektisk, og fungerer på mange måter mer som en inngang til avskjedssekvensen som følger etter (Akt 1, scene 3-6, nr 5-10), enn som en arie i seg selv. Den bærer like fullt visse trekk fra opera seria, som et samtidig publikum utvilsomt ville kjenne igjen.

Mary Hunter og Bruce Alan Brown refererer begge til arien som et skoleeksempel på «aria agitata» og en nær kopi av to ulike arier allerede kjent i opera buffa-repertoaret, fra Martin Y Solers *Una cosa rara* og Paisiellos *Il barbiere de Siviglia*.¹⁰⁹ I *Una cosa rara* framføres referansearien av den fortvilte gjeterjenta Lilla, en sammenligning som mest sannsynlig var tydelig og komisk for Mozarts publikum. Ved å ta i bruk arier med så klare referanser til annen fortvilelse og misere, viser Don Alfonso overfor publikum at arien er skuespill ment til å lure søstrene. Han spiller med utgangspunkt i at det er kjent for alle bortsett fra søstrene at situasjonen er falsk, og gir et overdrevent uttrykk for å virkelig gjøre publikum oppmerksom på det. På samme tid er han fullstendig klar over søstrenes referanserammer i det sentimentale, og bruker en uttrykksform han regner med gir gjenklang og reaksjoner fra dem.

De seriareferansene som er mest åpenbare for et moderne publikum kommer i ariene til Dorabella og Fiordiligi i akt 1. I Dorabellas første arie med resitativ, «Ah, scostati – Smanie implacabili» (Akt 1, scene 9, nr 11), møter vi en relativt utagerende frøken som reagerer med hysteri på nyhetene hun har fått, at kjæresten har reist i krigen for kanskje aldri å komme tilbake. I resitativet ber hun først Despina la henne være i fred, etter at Despina på sin side har prøvd å spørre begge søstrene hvorfor de er så opprørte og begge roper etter dolker og gift. Dorabella går videre med å kommandere vinduer lukket og gardiner trukket for, fordi hun «hater lyset, hater luften hun puster

and Burlesque»s. 53

109 Hunter, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna* s. 280 og Brown, Bruce Alan, «Beaumarchais, Paisiello and the genesis of *Così fan tutte*» i Sadie, Stanley, red, *Wolfgang Amadé Mozart: essays on his Life and his Music* (Oxford University Press 1996) s. 315

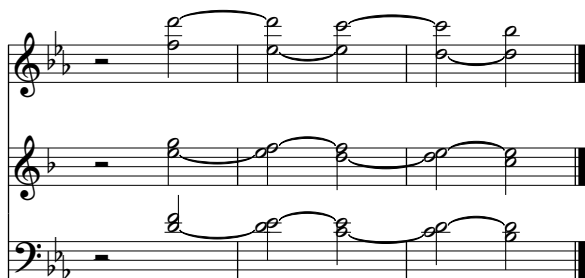
inn» og videre «hater seg selv» og sin grusomme skjebne. Hun er fullstendig utrøstelig, og i arien som følger, «Smanie implacabili», sparer hun ikke på noe idet hun beskriver sin egen begredelige situasjon:

Smanie implacabili	Implacable pangs
Che m'agitato,	Which torment me,
Entro quest'anima	Within my being
Più non cessate	Do not subside
Fin che l'angoscia	Until my anguish
Mi fa morir.	Brings me death.
Esempio misero	With a wretched example
D'amor funesto	Of tragic love
Darò all'Eumenidi,	I will furnish the Furies
Se viva resto,	If I remain alive
Col suono orribile	With the dreadful sound
De' miei sospir.	Of my sighs.

En så dramatisk reaksjon på det vi som publikum vet er lureri, virker i utgangspunktet overdrevent og malplassert. Sett ut fra Dorabellas kjennskap til det hele er situasjonen dramatisk nok. Om Ferrando er sendt til fronten er det usikkert når han kommer tilbake, og om han i det hele tatt kommer tilbake. I den beskyttede og relativt udramatiske settingen vi har i et overklassehjem i Napoli, virker den voldsomme reaksjonen likevel i overkant. Uttrykk og virkemidler fra seriaoperaens hysteriarier blir brukt til fulle i en situasjon som kan virke udramatisk, og de kraftige virkemidlene kan gi et parodisk inntrykk fordi de ikke står i forhold til situasjonen. Dorabellas hysteri blir da også grundig tilbakevist i Despinas arie «In uomini, in soldati» (Akt 1, scene 9, nr 12) nesten umiddelbart etter «Smanie implacabili». Den mer jordnære og kyniske kammerpiken fnyser av begge søstrenes hulk og gråt, og beskriver mannens kvaliteter og manglende evner til troskap på en måte som tilsvarer det bildet Don Alfonso har satt opp for kvinners ustadighet tidligere i operaen.

Valget av ord og sammenligninger til å beskrive Dorabellas følelser i «Smanie implacabili» har tydelige referanser til barokkens (dvs. Metastasios) poesi, idet hun mener de mytologiske

furieni¹¹⁰ har noe å lære av hennes fryktelige sukk. De samme fryktelige sukkene finner vi igjen i orkesteret, særlig i treblås, f.eks. i takt 13-22, og i hennes melodiføring, f.eks i takt 35-39.



5: Noteeksempel 3a «Smanie implacabili» treblås takt 20-22



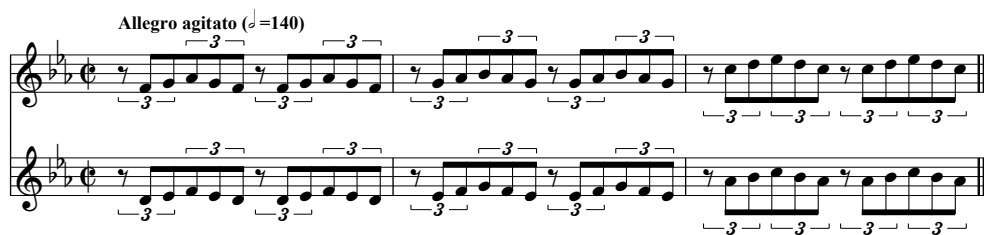
6: Noteeksempel 3b «Smanie implacabili» Dorabella, takt 35-39

Dorabellas hiksting etter luft er gjennomgående demonstrert i melodiføringen hennes, og gjennom hele arien ligger fiolinene under i en hurtig bølgelignende figur som både gir arien et hektisk, heseblesende preg. Samtidig gir de assosiasjoner til orkestreringen i den langt mer fredelige trioen mer eller mindre like før, «Soave sia il vento» (Akt 1, scene 6, nr 10).



7: Noteeksempel 4a «Soave sia il vento» fiolin, takt 4-5

110 Hevngudinner fra gresk mytologi, personifisering av de dødes vrede. (Wikipedia.org)



8: Noteeksempel 4b «*Smanie implacabili*» fiolin takt 8-10

De tekstlige referansene til vind, bølger og andre naturfenomener var mer uttalte i tersetten enn vi finner i arien, men den musikalske referansen er tydelig begge steder. Den milde vinden fra «*Soave sia il vento*» (Akt 1, scene 6, nr 10) har i arien vokst til en heftig storm som reflekterer Dorabellas sinnsstemning. Farnsworth trekker fram hvordan de samme bølgelignende bevegelsene i stryk går igjen ved flere sentrale scener, og binder på denne måten sammen flere av numrene i den første akten, fram mot finalen i samme akt.¹¹¹

Fiordiligis første arie, «*Come scoglio*» (Akt 1 scene 11, nr 14,), har minst like klare referanser til seriaheltinnens uttryksform som Dorabellas «*Smanie implacabili*» (Akt 1, scene 9, nr 11). I første møte med de to «albanerne» gjør hun sitt beste i å demonstrere hun sin standhaftighet så snart hun konfronteres med fristelser mens Guglielmo er borte, for seg selv og alle tilskuere. Hun sammenligner seg med en klippe (*come scoglio* – som en klippe/stein) som står mot all påvirkning fra storm og ville bølger som skulle kunne komme hennes vei:

Come scoglio immoto resta	Like a rock standing impervious
Contra i venti e la tempesta,	To winds and tempest,
Così ognor quest'alma è forte	So stands my heart ever strong
Nella fede e nell'amor.	In faith and love.
Con noi nacque quella face	Between us we have kindled a flame
Che ci piace, e ci consola,	which warms and consoles us
E potrà la morte sola	And death alone could
Far che cangi affetto il cor.	Change my heart's devotion.
Rispettate, anime ingrato,	Respect you abject creatures
Quest'esempio di costanza;	This example of constancy,
E una barbara speranza	And do not let a base hope
Non vi renda audaci ancor!	Make you so rash again!

111 Farnsworth «*Così fan tutte* as Parody and Burlesque» s. 57-59

Bruken av sammenligninger og metaforer med tilknytning til naturfenomener og elementer er påtakelig i denne arien. Hun åpner med å sammenligne hjertet sitt og troskapen med en klippe som står imot storm, bølger og andre naturkrefter, og går videre til å beskrive kjærligheten mellom henne og Guglielmo som en samtidig trøstende og varmende flamme. At bare døden ville kunne rokke ved hjertets lojalitet peker tilbake både til Dorabellas arie, hvor hun forventer å dø av fortvilelse, og til løftene om død og ulykke i forbindelse med avskjeden i kvintetten «Sento, o Dio, che questo piede» (Akt 1, scene 4, nr 6).

I tillegg til de tekstlige referansene til barokkens seriafigurer, er det her enda klarere trekk fra den virtuose heltinnens uttrykksform. I tillegg til de rene da capo-ariene forekom det arier med uttalte temposkifter, som ikke var skrevet i standard ABA-form. Mary Hunter beskriver «Come scoglio» som en kompleks miks av ulike formale trekk.¹¹² Avhengig av hvordan vi hører den, kan den tolkes som en rondo i ABAC-form, eller som en sonateform med eksposisjon med gjennomføring og reprise. Arien åpner i en majestetisk andante, med langsomme, punkterte oppganger i orkesteret, lignende en fanfare. Det er som om musikken i seg selv vil tvinge sangeren til å rette seg i ryggen og framføre sine innsatser med bravur, samtidig som tilhørerne ikke gis annet valg enn å høre etter. Hun står fast som en klippe, i hvert fall for nå, også i musikken.

Andante maestoso (♩=90)

Co - me sco - glio im -

- mo - to res - ta

9: Noteeksempel 5 «Come scoglio» takt 1-9

112 Hunter, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna* s. 139, fotnote

Etter den 15 takter lange introen slår det hele om i en allegro, og både orkester og Fiordiligi glir over i en mer cantabile melodiføring. Vi får et visst innslag av koloratur mot slutten av disse linjene hvor hun går over til å beskrive hjertets standpunkt og «den varme og trygge flammen» mellom Guglielmo og henne selv. Strykerne ligger som støtte med enkelttoner, og obo og fagott flyter over og både støtter og viderefører melodilinjen i arien.

Allegro (♩=140)

Co - si og - nor quest' al - ma - é - for - te

10: Noteeksempel 6 «Come scoglio» takt 15-18

Her er ikke de parodiske elementene i musikken like tydelige som ellers i arien. Det virker som Mozart vil gi henne en viss sympati eller i det minste reflektere den mykere siden i det hun prøver å uttrykke. De cantabile elementene flyter videre fram til teksten endrer seg, og hun slår fast at bare i døden vil hun kunne endre sin overbevisning. Tempoet er det samme, men karakteren i musikken, både i melodien og i orkesteret går tilbake til det majestetiske og autoritære. Her begynner hun også å understreke det hun sier med stadig flere gjentakelser, og med mer utbrodert koloratur mot slutten av partiet.

First system of the musical score. The vocal line (treble clef) has lyrics: "E po - tra la mot - te". The piano accompaniment (bass clef) features a triplet of eighth notes in the right hand and a continuous eighth-note pattern in the left hand.

Second system of the musical score. The vocal line (treble clef) has lyrics: "so - la, la mor - te". The piano accompaniment (bass clef) continues with eighth-note patterns, including a triplet in the right hand.

Third system of the musical score. The vocal line (treble clef) has lyrics: "so - la far che can - giat - fet - toil". The piano accompaniment (bass clef) features a complex rhythmic pattern with chords and eighth notes.

Fourth system of the musical score. The vocal line (treble clef) has lyrics: "cor far che can - gi far che". The piano accompaniment (bass clef) features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a simpler pattern in the left hand.

11: Noteeksempel 7 «Come scoglio» takt 33-51

can - gi - af - fet - toil cor, far che can - giat-

fet 3 3 3 3

toil cor

Så, da ikke dette heller ser ut til å virke som hun ønsker, ettersom frierne unnlater å trekke seg tilbake, begynner Fiordiligi å gå opp i limingen. Hun ber disse «ynkelige skapningene» om å «respektene hennes ståsted», men uten den samme autoriteten og majestetiske holdningen hun har vist hittil. Tempoet går opp i *piu allegro*, orkesteret blir mer og mer hektisk, med noen heseblesende fioliner i føringen. Etter en åpning med heftige sekstendeler går de over i halsbrekkende triolløp, som Fiordiligi kopierer fra takt 95. I beste seriestil får hun vist til fulle evnen til å produsere både raske og høye toner en ekte prima donna verdig. Arien ender da også med en tydelig kadens, støttet av massiv aktivitet i hele orkesteret.

non vi ren - daau-

- da - ci - an - cor au-

- da - cian - cor, au - da - cian-

12: Noteeksempel 8 «Come scoglio» takt 116 - 128



Etter en kraftanstrengelse av dette formatet ville seriaheltinnen tradisjonelt og med rette samlet skjørtene for å skride majestetisk ut av scenen. Fiordiligi gjør da også et forsøk på å ta med seg Dorabella og gå, som konvensjonen for seriaheltinnens exit-arie sier. De blir imidlertid ropt tilbake av Ferrando og Guglielmo, og Fiordiligi blir fratatt den siste resten av autoritet hun ville hatt som seriaheltinne.

Det musikalske uttrykket i denne arien er trukket til det ekstreme, på flere ulike måter. Allerede fra den majestetiske åpningen er Fiordiligis utbrudd preget av unormalt store sprang, på det meste fra A under C' opp til Eb'', en forminsket kvint over oktaven. A under C' er i utgangspunktet svært dypt for sopraner, og spranget krever et betydelig registerskifte for sangere som gir seg i kast med arien. Mange peker på disse store sprangene som undergravende med tanke på standhaftigheten og den faste klippen Fiordiligi forsøker å framstille seg selv som. Farnsworth peker på dette trekket som et bevis på at arien er en parodi, og sammenligner den med en «ekte» hysteri-arie, Elettras «D'Oreste d'Aice» fra Mozarts *Idomeneo*.¹¹³ Intervallsprangene her er aldri større enn en oktav.

Samtidig var ekstrem koloratur, et kraftig lavere register med god kontroll på brystregisteret og evnen til absurde sprang som nevnt nærmest for varemerke å regne for Adriana Ferrarese del Bene, den første Fiordiligi.¹¹⁴ Her er imidlertid Ferrareses styrker og kjennetegn understreket så

113 Farnsworth, «*Così fan tutte* as Parody and Burlesque» s. 61

114 Se kap 2 om de første rolleinnehaverne

ettertrykkelig at det er blitt hevdet rollen at som Fiordiligi ble utformet dels som en parodi på sangerinnen Ferrarese i seg selv, og hennes beryktede prima donna-takter.¹¹⁵ Mozart skal etter sigende ha mislikt henne både som person og sangerinne, og benyttet seg av anledningen til å gjøre narr av både henne og sangstilen hennes.¹¹⁶ Andrew Steptoe bestrider denne oppfatningen, og mener det er lite sannsynlig at Mozart ville bruke operaen som uttrykksform for sin egen personlige antipatier.¹¹⁷ Lignende tegn på motvilje burde i så fall ha vært mulig å se i andre arier skrevet til samme sangerinne, og vi finner ingen tilsvarende latterliggjørende trekk der. I iveren ette å tolke en rolleutforming i lys av den kjennskapen vi har til de første sangerne som skapte rollene, er det samtidig viktig å huske at de først og fremst gestalter en rolle, selv om rollefigurenes karaktertrekk kunne være påvirket av den originale sangeren.¹¹⁸

Jessica Waldoff bringer i sin bok *Recognition in Mozart's Operas* en alternativ tolkning av Fiordiligi og Dorabella og motivasjonen for en så gjennomgående bruk av seriasjangerens virkemidler.¹¹⁹ Hun leser operaen som helhet og i særlig grad Fiordiligis karakter i lys av den sentimentale kulturen som også var en del av Mozarts samtid. Det sentimentale idealet var trofasthet til egne følelser, som naturlig ville føre til troskap i parforhold bygd på de samme følelsene. Kjærligheten til den ene gjaldt som rettesnor for moralen, og som grunnlag for troskap og trygghet innad i relasjonene. I *Così* blir idealet snudd på hodet idet det nettopp blir konflikten mellom troskapen til den opprinnelige kjæresten og de gryende følelsene for den nye frieren som er årsaken til kvalene Fiordiligi sliter med.

Waldoff ser både Fiordiligi og Dorabella som representanter for den sentimentale kulturen. Uttrykksformen de begge velger kan i denne sammenhengen sees som karakteristisk for unge damer som reagerer på en måte de har lært mer enn i forhold til hva de selv har erfart. På samme måte tar Don Alfonso bevisst i bruk de samme virkemidlene, fordi han regner med dette er en uttrykksform søstrene og publikum vil kjenne igjen. Problemet oppstår idet sammenhengen de tre forholder seg til ikke stemmer overens med de rammene for gjennomgående sentimentale drama. Don Alfonso er her da den eneste som fungerer rent parodisk, ettersom han er den eneste av de

115 Da hun f.eks. overtok rollen som Susanna i *Figaros bryllup* ved andre gangs produksjon, ble rollen endret og utvidet etter hennes krav. Arien fra fjerde akt, *Deh, vieni, non tardar*, ble byttet ut med en utbrodert rondo, etter konvensjonene for hvilken type arier operaens Prima Donna skulle ha. Steptoe s. 102-105

116 Mann, William, *The Operas of Mozart* (Cassell & Company Ltd., London, 1977) s.542

117 Steptoe s. 222

118 Se også kap 2 om de opprinnelige sangerne

119 Waldoff, Jessica, *Recognition in Mozart's Operas* (Oxford University Press, New York 2006)

tre som selv er oppmerksom på seriatrekkene som påtatte virkemidler og ikke en ekte uttrykksform. De to søstrene er oppriktige nok i sine reaksjoner, men uttrykker seg ubevisst på en måte som ikke passer med verken situasjonen eller omgivelsene.

Søstrenes uttrykk er på denne måten etter min mening både parodiske og ikke parodiske på samme tid. Uttrykket er parodisk i den forstand at begge disse ariene, «Smanie implacabili» (Akt 1, scene 9, nr 11) og «Come scoglio» (Akt 1, scene 11, nr 14) innehar så tydelige trekk fra «feil» operasjanger plassert i «feil» kontekst, at totalinntrykket framstår som latterlig. Dette er likevel ikke det samme som å si at søstrene i seg selv er parodiske. Deres følelser og opplevelser er ekte nok, og de er selv oppriktige det de forsøker å få fram, om de enn velger å uttrykke seg på en overdrevet måte.

I tillegg til de rent musikalske referansene til opera seria er det verdt å merke seg hvordan referansene til naturfenomener og den høviske uttrykksformen fordeler seg ut over i operaen. Farnsworth gjør et gjennomgående poeng av å følge de ulike naturreferansene, og da særlig referansene til ulike typer vind, gjennom operaen og til finalen av akt 2. Gjennom store deler av akt 1 er referansene til vind og natur mange og tydelige, både i tekst og musikk, mens de blir færre og mindre uttalte i akt 2. Språkbruken blir mindre høvisk og mer direkte etter hvert som søstrene kapitulerer i akt 2 (Akt 2, scene 5 og 12), men fram til de forføres viser, Dorabella og Fiordiligi også i akt 2 til henholdsvis en vulkan i brystet¹²⁰ og fabeldyr i buskene.¹²¹ Referanser til vind og pust er imidlertid mer eller mindre fraværende i akt 2, bortsett fra Ferrando og Guglielmos duett «Secondate aurette amiche» (Akt 2, scene 4 nr 21), hvor de begge ber vinden om å bære med seg kjærlighetssukkene til deres respektive kjære, nye eller gamle. I all hovedsak ligger da det høviske uttrykket og de barokke naturreferansene i akt 1, mens søstrene fortsatt forholder seg til de innlærte uttrykksformene mer enn erfaringene.

Den mest talende henvisningen til vind kommer imidlertid helt mot slutten av finalen i andre akt, i epilogen. Ved presentasjon av den dypere moralen beskrives den rasjonelle mann som «ler der andre gråter og finner ro midt i en orkan».¹²² Bruken av orkan som bilde på lidenskapen og følelser

120 Dorabella i *Il core vi dono*, duetten med Guglielmo

121 Fiordiligi i resitativet før *Per pietà*, hvor hun trekker seg unna Ferrando og er skrekkslagen over både hans tilnærmelser og sin egen entusiasme overfor dem.

122 Farnsworth «*Così fan tutte* as Parody and Burlesque» s. 63, min oversettelse av hans oversettelse av librettoen

som veiviser i motsetning til det rasjonelle, viser i Farnsworths beskrivelse tilbake på alle de tidligere referansene til vind av ulik styrkegrad. Storm, vinder og bris har vært gjengangere i forbindelse med naturreferansene gjennom operaen, både gjennom teksten og ved tallrike musikalske referanser. Selv ikke en orkan ville kunne påvirke den rasjonelle mannen, der operaen har vist at den som styres av sentimentalitet og følelser vil kunne bli kastet hit og dit av det minste uregelmessige vindpust.

En fot også i «den andre leiren» - *Così fan tutte* referanser til *commedia dell' arte*

I tillegg til referansene til opera seria som er behandlet ovenfor, bruker Mozart og Da Ponte tydelige elementer fra den folkelige komedietradisjonen *commedia dell' arte* på flere måter gjennom operaen. I likhet med den talte 1700-tallskomeden har opera buffa røtter også i *commedia dell' arte*, og elementer og særtrekk fra sjangeren er naturlige virkemidler å ta i bruk for denne typen komedie. Vi ser trekk fra *comedia dell' arte* både i karakterutvalget, utviklingen av plottet og i sentrale scener i handlingen. I sin artikkel «*L'arbore di Diana: a model for Così fan tutte*», peker Dorothea Link på fellestrekk mellom *Così fan tutte* og Da Pontes tidligere opera *L'arbore di Diana*, skrevet i samarbeid med komponisten Casti.¹²³ Hun viser samtidig til at rammeverket i begge operaene har klare likheter med den pastorale formen for *commedia dell' arte*.

Commedia dell' arte var i utgangspunktet et improvisert typeteater, der publikum og utøverne på scenen forholdt seg til faste rammer i faste historier og intriger, som ble presentert av et fast utvalg av karakterer og figurer.¹²⁴ De faste rollefigurene kunne være Den unge damen, Den unge mannen, Den gamle, rike mannen, Doktoren og Tjenerskapet, representert av tjeneren Harlekin eller kammerpiken Colombine. Doktoren er i dette tilfellet ikke en medisiner, men en akademisk doktor, som i gjerne framstår som mer lærd enn han har godt av. Figurene var gjerne knyttet til faste rollefag, der en skuespiller gjerne holdt seg til samme figuren gjennom hele karrieren. Mannlige skuespillere hadde gjerne flere ulike roller å spille på, mens for kvinner var det noe snevrere utvalg:

123 Link, Dorothea, «*L'arbore di Diana: a model for Così fan tutte*» i Sadie, Stanley, red, *Wolfgang Amadé Mozart, His Life and his Music*

124 Henke, Robert, *Performance and Literature in the Commedia Dell' Arte* (Cambridge University Press, 2002)

The actresses too had too had their aids to eloquence, though for the women the choice of parts was narrower; the *prima donna* was naturally the most poetical and lackadaisical, and drew for inspiration largely on the sonneteers; the *seconda donna* was her paler shadow; the *servetta* – Franceschina or Colombina -- kept closer to earth, had always a ready and none too squeamish word for everyone, and in love speeches to her adorers parodied ludicrously enough her mistress's romantic flights, the old woman, who sometimes though rarely appeared, had often an unsympathetic rôle and got through it with the plainest words possible and few of them.¹²⁵

Vi ser også her forløperne for Fiordiligi, Dorabella og Despina, og Mozarts ønske om en «ren seriarolle, en mezzo carattera og en ren buffarolle» kan svært gjerne, bevisst eller ubevisst, ha utgangspunkt i de tradisjonelle rolletypene fra *commedia dell'arte*.

I *Così fan tutte* ser vi fellestrekk med *commedia dell'arte* også med tanke på intrigen og utviklingen av plottet. Forkledninger for å skape forvirring og ytterlige forviklinger underveis var mye brukt, der det oftest var tjenerskapet som initierte det hele, og publikum og tjenerne var de eneste som visste sannheten om hva som foregikk. Despinas rolle som katalysator for intrigen er en lett gjenkjennelig figur «lånt» fra *commedia dell'arte*. Hun er handlekraftig og snartenkt, og er arkitekten bak videreutviklingen av narrespillet når Don Alfonso står fast. Hun har trolig erfaring med hvilke knapper hun skal trykke på for å få søstrene til å bli vennligere innstilt overfor «inntrengerne», og det er hun som setter i gang det falske selvmordsforsøket i finalen i akt 1. Søstrenes motstand minker idet medlidenheten vekkes, og Despina setter inn det siste støtet ved starten av akt 2, hvor hun oppmuntrer dem til å slippe seg litt løs og benytte seg av anledningen og den avvekslingen de fremmede representerer.

«Doktoren» som «kurerer de stakkars forgiftede albanerne» er i tillegg til gjenklangen med *commedia dell'arte* en parodi der et 1700-talls publikum ville se en tydelig referanse utenfor teaterscenen. Despinas doktor parodierer legestanden generelt med sin «liksomlatin», og fletter også inn dialekten kjent som taleformen til den da berømte legen Mesmer hvis metoder var kjent og omdiskutert i Mozarts samtid. Mesmer mente å ha oppdaget livskraften som virket i alle levende vesener, en magnetisk væske beskrevet som animalsk magnetisme. Ved hjelp av magnetterapi mente han seg i stand til å kurere et utall ulike lidelser, og inntil noen få år før premieren på *Così fan tutte* hadde Mesmer en rekke tilhengere i Wien. Metoden var populær i de

125 Smith, Winifred *The Commedia Dell'Arte: A Study in Italian Popular Comedy*. New York: Columbia University Press, 1912. pp. 1-20 publisert på http://www.theatredatabase.com/16th_century/commedia_dell_arte_001.html

øvre sosiale lagene, men legestanden var mindre imponert. I 1777 ble han nødt til å reise fra Wien etter skandalen da han mislyktes i å kurere pianistinnen Maria Theresia Paradis for blindhet.¹²⁶ Selv om han fortsatt hadde tilhengere i Paris, hvor han slo seg ned, er det liten tvil om at Mozart og Da Pontes presentasjon av ham er ment som alt annet enn flatterende. Referansene til Mesmer er tydelige både i Despinas tekst og dialektbruk, hennes bruk av magneter til å kurere «albanerne» og også musikalsk gjennom trilleformasjoner kjent i den franske operaen.¹²⁷ Et samtidig publikum ville umiddelbart forstå sammenhengen, og oppfatte alle de ulike referansene som satire over den kjente healeren.

Våre dagers referanser omfatter nødvendigvis ikke detaljkunnskap om Mesmer og hans teorier. Likevel fungerer denne scenen også for et moderne publikum, fordi vi nå har andre referanser som ligner tilstrekkelig til at scenen er gjenkjennbar også for oss. De mange ulike variantene som nå finnes av alternative behandlingsmetoder for diverse medisinske plager, gir et like tydelig bakteppe til Despinas liksomdoktor som Mesmer gjorde på Mozarts tid.

De andre parodiske og siterende elementene i operaen er imidlertid for det meste ukjente for dagens publikum. I våre dager er opera serias kjennetegn ukjente for de aller fleste, og ettersom det først og fremst er Mozarts andre operaer som framføres av verk skapt på samme tid, mister vi også de aller fleste referansene til operaene fra hans samtid. For et nåtidig publikum er det dermed de interne referansene i operaen som er de mest interessante. Der musikken og teksten uttrykker ulike ting, eller refererer til elementer og scener innad i operaen og dermed gir en betydning ut over det som sies direkte med ord og handlinger. Det er her Mozarts medvirkning som dramatiker virkelig kommer fram.

126 Steptoe, Andrew, «Mozart, Mesmer and *Così fan tutte*» i *Music & Letters*, Vol 67, no 3, 1986, (Oxford University Press) s. 250

127 Ibid s. 251



Gjengitt med tillatelse fra Kungliga Operan, Stockholm. Copyright Mats Bäcker, foto.

5. Det er ikke det du sier, men måten du sier det på.

Mozart som iscenesetter av ironi.

Gjennom nærmere to hundre år med oppføring av *Così fan tutte* har avstanden mellom teksten og musikken i operaen vært ett av punktene flest kritikere har samlet seg om å påpeke. De aller fleste som har kommentert den, har sett avstanden som en av operaens store svakheter. Et drama som i mange tilfeller blir oppfattet som en uviktig farse, følges av musikk som til tider er så vakker at det nesten er vondt å høre på. Hvorvidt dette er en svakhet eller en styrke for operaen som helhet er det imidlertid mulig å diskutere, og jeg vil med denne lesningen av utvalgte partier vise at Mozarts musikk skaper en dybde som ikke uten videre er til stede i tekstmaterialet. Der librettoen i enkelte situasjoner formidler en ting, uttrykker musikken tidvis noe annet. Ved andre tilfeller støtter musikken opp om en dramatisk ironi teksten har laget ved å gå på tvers av konteksten den har etablert. Musikken forsterker tekstinnholdet som bryter med den dramatiske sammenhengen, og dermed også ironien mellom tekst og kontekst. Dette spenningsforholdet mellom hva teksten formidler, hva musikken formidler og hva de sammen formidler som motsetning til den kjente konteksten i scenen, er hva jeg oppfatter som Mozarts rolle som iscenesetter av det ironiske perspektivet.

Det er da også i spenningsforholdet mellom tekst og musikk at ironien blir mest tydelig. Mens musikken i mange tilfeller beskrives som den vakreste og mest praktfulle Mozart noen gang skrev, er librettoen som nevnt historisk blitt sett på som et makkverk av trivialiteter og usannsynlige opptrinn.¹²⁸ Musikken i seg selv er riktignok ikke utpreget ironisk, men den tar i enkelte tilfeller farge fra og forsterker ironien som ligger i teksten og konteksten for de ulike scenene. Ved andre anledningen uttrykker musikken noe annet enn det karakterene søker å uttrykke med ord og

128 Se kap 6 for utfyllende beskrivelse av resepsjonen av *Così fan tutte* fra Mozarts tid og fram til i dag.

handling, og tilfører dermed en betydning ut over det karakterene og tekstmaterialet legger opp til.

I scenene og ariene hvor ironien er mest framtrædende, har den utspring i spenningen mellom kjennskapen de ulike deltakerne har til situasjonen de er en del av. Det er med andre ord der den rent dramatiske ironien er mest framtrædende. Dette er særlig tydelig i avskjedssekvensen i akt 1 (Scene 3-6, nr 5-10), men det gjør seg også gjeldende etter hvert som plottet utvikler seg og forviklingene går sin gang. Øyeblikk som i er ekteføyte for de to søstrene framstår som ironiske for tilskuere på og av scenen, fordi alle andre kjenner den egentlige sammenhengen. Der søstrene ut fra sine referanser og kjennskap til situasjonen har all mulig rett til å reagere med fortvilelse, sinne og sorg, vet både mennene på scenen og publikum i salen at utgangspunktet for disse følelsene er lureri fra ende til annen. Reaksjonene står dermed fram som malplassert i forhold til de realitetene vi som publikummere kjenner til, men også svært sterke sett i forhold til hva man kunne vente av reaksjoner ut fra søstrenes kjennskap og referanserammer.¹²⁹

Først i dette kapittelet vil jeg konsentrere meg om nettopp avskjedssekvensen i akt 1, med hovedvekt på ensemblene «Sento o Dio, che questo piede» (Akt 1, scene 4, nr 6), «Di... scri... ver... mi... og... ni... gior... no» (Akt 1, scene 5, nr 9) og «Soave, sia il vento» (Akt 1, scene 6 nr 10). Dernest vil jeg ta for meg Fiordiligi's bravurarie fra akt 2, «Per pieta, ben mio, perdona» (Akt 2, scene 7, nr 25) for en refleksjon over skjønnheten i en oppriktig situasjon satt i relieff mot en ironisk kontekst. Videre vil jeg vise hvordan Ferrandos karakter knyttes musikalsk både til Dorabella og Fiordiligi. Selv om han gjennom tekstmaterialet i første rekke uttrykker seg henvendt til Dorabella, viser det musikalske forløpet en sterkere tilknytning til Fiordiligi. Avslutningsvis vil jeg ta for med forløpet i finalen i akt 2, hvor konfliktene løses og spillet avsløres, men til en mindre forløsende og tilfredsstillende avslutning enn man ville kunne vente seg ut fra buffakonvensjonen med feiring, fest og brylluper.

129 Se kap 4

5.1 Et farvel med bismak – avskjedsscenen i akt 1

Musikken i avskjedssekvensen, som strekker seg fra Don Alfonsos arie «Vorrei dir, e cor non ho» (Akt 1, scene 3, nr 5) og til trioen mellom Don Alfonso, Fiordiligi og Dorabella, «Soave, sia il vento» (Akt 1, scene 6, nr 10), blir gjerne trukket fram som noe av det vakreste Mozart skrev. Særlig trioen ved slutten av avskjeden, «Soave sia il vento» står som en musikalsk perle der handlingen stopper opp for å gi plass til harmoni og velklang. Ironien er svært tilstedeværende gjennom hele sekvensen, bygd på de ulike nivåene av kjennskap til bakgrunnen for scenen, og måten det tekstlige utgangspunktet er behandlet musikalsk. Vi ser samtidig en utvikling i hvor tydelig ironien er til stede gjennom sekvensen, fra en rent dramatisk ironisk ironi som ligger i tekst og musikk og er bevisst uttrykt fra karakterens side, til en ironi som er kun kontekstuell og dermed ikke like åpenbar som i de øvrige numrene.

Sekvensen starter med Don Alfonsos arie «Vorrei dir» (Akt 1, scene 3, nr 5), hvor han forsøker å bringe «de dårlige nyhetene» om at Ferrando og Guglielmo er kalt ut til fronten og må reise umiddelbart.¹³⁰ I kvintetten som følger, «Sento, o Dio, che questo piede» (Akt 1, scene 4, nr 6), reagerer Fiordiligi og Dorabella på de opprørende nyhetene henholdsvis med å be om å bli stukket med kniv (Fiordiligi) og å utbasunere at det er unødvendig å bruke kniv fordi sorgen i seg selv er nok til å ta livet av henne (Dorabella). Ferrando og Guglielmo veksler mellom å trøste damene og hovre overfor Don Alfonso, med godt mot om troskap ettersom sorgreaksjonene fra søstrene er så sterke. Don Alfonso på sin side ber dem ta det med ro og vente og se før de har latt hele testen gå som planlagt.

Etter et kort korparti som hyller soldatlivets gleder og ære, «Bella vita militar» (Akt 1, scene 5, nr 8) får vi den faktiske avskjeden, kvintetten «Di... scri... ver... mi... ogni... gior... no» (Akt 1, scene 5, nr 9). Her går jentene over fra de mer hysteriske utbruddene til hulking og bønn om brev og troskap fra de to offiserene. De på sin side forsikrer om at de vil gjøre som de blir bedt om, og skrive hver dag, to ganger om dagen om nødvendig. Fra å bryte ut av situasjonen i sidekommentarer til Don Alfonso, er de begge nå inne i søstrenes tekstlige og musikalske uttrykk. Søstrenes oppstykkede hulk svares på samme måte av Ferrando og Guglielmo, og når søstrene går over i dvelende, langsomme melodilinjer, følger de to offiserene opp og svarer med de samme dvelende tonene. Don Alfonso står igjen alene med sidekommentarer til seg selv, «io crepo se non

¹³⁰ Se en nærmere beskrivelse av dette nummeret i kap 4

rido» - «jeg dør hvis jeg ikke ler», eller, i norsk gjendiktning, «jeg sprekker snart av latter».

Avskjeden avsluttes med trioen mellom Fiordiligi, Dorabella og Don Alfonso, «Soave sia il vento» (Akt 1, scene 6, nr 10), hvor de tre ber vindene være milde og sørge for at de to soldatene kommer trygt fram til fremmed havn. Her er alle med i det samme uttrykket, også Don Alfonso. Som tidligere nevnt, her samles alle tre i en «show stopper» av harmoni og velklang, der tilsynelatende alle synger med samme mål og mening, med lykkeønskninger til de som har gitt seg ut for å skulle av gårde i krigen. Stemningen brytes først etter trioen er ferdig, med Don Alfonsos kommentar til seg selv om hvor dyktig han er som skuespiller og dermed gir publikum en påminnelse om utgangspunktet for «avskjeden».

Hele denne sekvensen preges av eksepsjonelt vakker musikk. Vi får langsomme, cantabile melodilinjer over et dvelende men samtidig rytmisk drivende orkesterakkompagnement, langsom harmonisk utvikling uten store dissonanser og spenninger.¹³¹ Med sin gjennomgang av opera buffa-repertoaret har Mary Hunter vist at det er en vanlig konvensjon i repertoaret å ta i bruk nettopp disse virkemidlene i særlig to ulike situasjoner. På den ene siden benyttes teknikken for å vektlegge og formidle umiddelbare, ekte, inderlige følelser og oppriktighet. På den andre siden brukes den gjerne til å *gi inntrykk av* ekthet, inderlige følelser og oppriktighet. Dette ville oftest forekomme i situasjoner der det blir gjort tydelig klart for publikum hva som er «sannheten» i situasjonen. I første rekke er en eller flere av karakterene på scenen gjenstand for lureriet, mens den som bruker musikken som hjelpemiddel samtidig viser for publikum at det er spill for galleriet. Hunter refererer til den siste metoden som «beauty as trick»-konvensjonen, og viser gjennom beskrivelse av ulike passasjer i *Così* hvordan det vakre, musikalske uttrykket i dette tilfellet kan så tvil om balansen mellom det kyniske og det oppriktige.

Scott Burnham beskriver avskjedssekvensen inngående i sin artikkel «Mozart's felix culpa: *Così fan tutte* and the irony of beauty»,¹³² også han med vekt på det vakre i uttrykket. Gjennom artikkelen problematiserer Burnham den vanlige holdningen til skjønnheten i det at det er lett å sette likhetstegn mellom det vakre og det sanne. I sin artikkel tar han i likhet med Hunter utgangspunkt i det motsatte. Burnham stiller spørsmål ved å se det vakre som et tegn på sannhet

131 Hunter *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna* s. 288

132 Burnham, Scott: «Mozart's Feliz culpa: *Così fan tutte* and the Irony of Beauty» (*Musical Quarterly* 1994)

og oppriktighet, og åpner med det for en ironisk innfallsvinkel i spenningen mellom tekst, handling og musikk. Teksten og handlingen forteller oss hva som er den objektive sannheten, gjennom åpningen av operaen som helhet hvor veddemålet blir inngått. Sannheten musikken framfører, imidlertid, er den søstrene oppfatter ut fra hva de blir fortalt, og hvordan de reagerer på nyhetene. Gjennom å beskrive det tonale forløpet knyttet til enkeltpersonene og utviklingen av scenen i løpet av de ulike ensemblene, tydeliggjør Burnham den varierende ironien i framstillingen av situasjonen. Etter hvert som den musikalske vekten i scenen skifter, skifter tilsynelatende også den ironiske brodden. Dette kommer i første rekke fram gjennom Don Alfonsos funksjon i de ulike ensemblene.

I den første kvintetten, «Sento, o Dio, che questo piede» (Akt 1, scene 4, nr 6), skiller teksten og musikken tydelig mellom de som er kjent med lureriet, og de som ikke er det. Søstrenes reaksjon er ekte nok, om enn noe melodramatisk. Frierne på sin side later som de er like knust, men viser med sidekommentarene at de spiller komedie og markerer overfor hverandre, Don Alfonso og publikum ståstedet i scenen. Søstrenes uttrykk for sorg og fortvilelse er konvensjonelt overdrevne, og de settes umiddelbart i kontrast til sidekommentarene. Det er ikke tvil om hvem som mener hva. Don Alfonso holder seg myndig i bakgrunnen, og bringer det tonale tilbake til tonika når han deltar i musikken. Burnham påpeker hvordan Ferrandos musikk ligger sammen med søstrenes i passasjer der alle fem synger sammen. Dette skiller ham fra Guglielmo, som oftest synger sammen med Don Alfonso. Rent arrangementsmessig er det en naturlig løsning på det tonale forløpet, ettersom Ferrando som tenor gjerne vil skinne i det øvre registeret og Guglielmo ligger nærmere Don Alfonso i register og tonal funksjon som bass i ensemblet, men det gir også et tidlig hint om Ferrandos mer følsomme karakter.¹³³ Utover dette er det imidlertid tydelig avgrenset hvem som har hvilke roller i scenarioet. Maskeraden holder stand, og ironien er tydelig i både tekst og musikk.

I den neste kvintetten, «Di... scri... ver... mi... ogni... giorno» (Akt 1, scene 5, nr 9), derimot, etter en kort duett hvor Ferrando og Guglielmo gratulerer hverandre med trofaste kjærester og koret som hyller soldatlivet og med det melder at det er på tide å pakke med seg sekken og dra av gårde, skifter stemningen. De hysteriske utbruddene om død og fortvilelse stilner, og søstrene synker sammen i affektert hulking, fiordiligi tonalt bundet til C", Dorabella i bare små variasjoner

133 Burnham «Mozart's *Feliz culpa: Così fan tutte* and the Irony of Beauty» s. 80

mellom B' og A'. Ferrando og Guglielmo svarer søstrene i samme stil, uten det tydelige narrespillet vi så i den første kvintetten.

Di... scri... ver... mio... - gni...

Due...

gior... no... giu... ra...

vol - tean - co - ra... tu... scri-

Sii... cer - ta...

Non... du - bi - tar...

13: Noteeksempel 9 «Di... Scri... ver.... mi... og... ni gior... no» takt 1-7

mi... vi - ta... mi - a...

- vi - mi... se... puo - i...

sii... cer - ta... o...

non... du - bi - tar... mio

(lo cre - po se non ri - do, io cre - po se non

ca... ra...

ca - ra...

- be-

ri - do)

Idet først Fiordiligi og deretter Dorabella ber dem være trofaste, svarer de imidlertid bare med et uttværet «Addio» som søstrene svarer på før de fire sammen uttrykker sorg og smerte over avskjeden.

Her er Ferrando og Guglielmo helt konsentrert om søstrene både tekstlig og musikalsk, og den ironiske distansen i ensemblet er overlatt til Don Alfonso. Han kommer inn mot slutten av den første sekvensen i kvintetten, og dobler en basslinje som bryter tydelig med resten av musikken. Der fioliner, bratsj og en ensom fagott ligger i en relativt statisk støtte til de sukkende søstrene, finner vi celli og kontrabass i pizzicato bevegelse over en stadig repeterende brutt F7-akkord.



14: Noteeksempel 10 «Di...scri...ver... mi...» Don Alfonso og bass takt 5-7

Don Alfonsos innblanding gjør oss oppmerksom på brytningen både i musikken og i situasjonen, og minner om avstanden mellom virkeligheten som søstrene oppfatter den og den sannheten mennene og vi som publikum er klar over.

Hunter påpeker hvordan nettopp det vakre i musikken framhever det uklare forholdet mellom sympati og latterliggjøring som gjennomsyrrer operaen.¹³⁴ Musikken knyttes til de oppriktige emosjonene til søstrene, men brukes på samme tid som lureri fra mennenes ståsted. Lureriet er tydelig for publikum, som kjenner rammene for avskjeden, men musikken og opplevelsen hos søstrene er for oppriktig til at det kyniske i situasjonen tar overhånd. På samme tid er kjennskapen til det kunstige i situasjonen sammen med mennenes tilsynelatende oppriktighet nok til at den vakre musikken samtidig fungerer som en påminnelse om lurieriet søstrene er i ferd med å bli utsatt for.

I det neste ensemblet, tersetten «Soave sia il vento» (Akt 1, scene 6, nr 10), beveger vi oss enda lenger bort fra det tvetydige utgangspunktet. Don Alfonso tar aktivt del i samklangen, framfører

¹³⁴ Hunter, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna* s. 287

den samme teksten med lykkeønskninger og hilsninger som de to søstrene, og som Burnham påpeker, det er ingenting i sangen i seg selv om gir inntrykk av at dette ikke er oppriktig av alle tre.¹³⁵ Det musikalske uttrykket minner om åpningsduetten søstrene imellom, «Guarda, sorella» (Akt 1, scene 2, nr 4) med langsomt tempo, et sugende, bevegelig akkompagnement i strykerne, som illuderer vindene de tre henvender seg til, og harmonisk samklang i parallelle terser og sekster.

Andante (♩=90)

So - a - ve sia il

So - a - ve sia il

So - a - ve sia il

ven - to tran - quil - la sia l'on - da

ven - to tran - quil - la sia l'on - da

ven - to tran - quil - la sia

15: Noteeksempel 11 «Soave sia il vento» takt 2-6

135 Burnham «Mozart's *Feliz culpa*: *Così fan tutte* and the Irony of Beauty» s. 83

Den sarkastiske kommentaren fra Don Alfonso er henvist til resitativet umiddelbart etter tersetten, etter at damene har forlatt scenen. Først her, i overgangen til den videre handlingen, undergraver han sin egen deltakelse ved å gratulere seg selv med gode skuespillerevner.

«Soave sia il vento» (Akt 1, scene 6, nr 10) er dermed noe problematisk å definere i forhold til Mary Hunters beskrivelse av bruken av skjønnheten i opera buffa-konvensjonen. På den ene siden er også her den vakre musikken knyttet til søstrenes oppriktighet, som Don Alfonso tilsynelatende tar del i. På den andre siden undergraver han sin egen deltakelse i sidekommentaren, som konvensjonelt ventet av en som bruker det vakre som middel i lureriet, «beauty as trick»-konvensjonen. Hunter påpeker at når sidekommentaren som her faller utenfor selve ensemblet, fratas kommentaren den brodden og modifierende effekt som den etter konvensjonen skulle hatt.¹³⁶ Tradisjonelt ville kommentaren fra bedrageren komme til publikum eller seg selv parallelt med lureriet, for å moderere uttrykket og klargjøre bedraget, som vi har sett fra Don Alfonso i de tidligere ensemblene i sekvensen. Ettersom kommentaren faller i etterkant, blir det mindre åpenbart hvorvidt Don Alfonsos deltakelse i samklngen med søstrene er ironisk eller oppriktig. Ironien i trioene ligger nå utelukkende i konteksten og kunnskapen publikum har om spillet som er i ferd med å bli satt i gang.

Edmund J. Goehring støtter opp om oppfatningen, og konkretiserer ytterligere en tvetydighet som ligger i måten skjønnheten presenteres i *Così* generelt. Skjønnheten er her på samme tid opphøyet og ærbar, og materialistisk og bestikkelig.¹³⁷ Ved å presentere og tydeliggjøre denne dobbeltheten, viser han at det blir like feil å oppfatte operaen som helhet som rent idealistisk, der skjønnheten representerer sannhet, og rent kynisk, hvor skjønnheten utelukkende brukes til å lure karakterene på scenen og i neste omgang publikum. Skjønnheten i seg selv da verken sann eller falsk, men i utgangspunktet flertydig.

Sett ut fra dette utgangspunktet skulle det ikke være nødvendig å fastslå kategorisk hvorvidt «Soave sia il vento» er oppriktig ment av alle de tre på scenen eller ikke. Publikum, som har fulgt bakgrunnen for situasjonen, vil etter min mening likevel ha vanskelig for å frigjøre denne trioene fra spillet som settes opp og Don Alfonsos rolle som regissør. Vi vil dermed ha tilsvarende vanskelig

136 Hunter, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna* s. 292-293

137 Goehring, Edmund J. *Three Modes of Perception in Mozart* (Cambridge University Press, 2004) s. 193

for å godta et så stort skifte i innstilling som ville vært nødvendig om han skulle sympatisere med søstrene fullt ut. Om vi ser avskjedsscenen som helhet, og tar den overordnede målsetningen til Don Alfonso og soldatene med i betraktningen, er det nødvendig at Don Alfonso fortsetter skuespillet. Dette gjelder særlig etter at Ferrando og Guglielmo har «reist».

På samme måte er Ferrando og Guglielmo tilsynelatende oppriktige i sin endelige avskjed med damene i «Di... scri... ver... mi... ogni... giorno» (Akt 1, scene 5, nr 9). Vi har ingen grunn til å tro at de virkelig er sørgmodige i situasjonen, ettersom både vi og de vet at de bare skal ut og skifte før de skal inn igjen og sette i gang skuespillet. Selv om enkelte kritikere hevder at de tar et oppriktig farvel med Fiordiligi og Dorabella og den lykkelige uvitenheten de drar fra, er de begge foreløpig sikre på at de vil vinne veddemålet, at de skal bevise sine argumenter overfor Don Alfonso, og at alt vil være som det var når testen er over. De har dermed ingen grunn til å tro at de tar avskjed med noe som helst, og bruker skjønnheten overfor søstrene som en ytterligere forsterkning av lureriet.

Avskjedssekvensen åpner med Don Alfonsos korte arie hvor han presenterer ulykken i at mennene må dra, og også sin egen gru og fortvilelse over det. Skuespillet han her setter i gang er tydelig overfor publikum, idet han tar i bruk virkemidler som et samtidig publikum avslører som falske.¹³⁸ Målet er å gjøre den kommende avskjeden så troverdig som mulig for Dorabella og Fiordiligi. I de kommende ensemblene kan han tillate seg å trekke seg i bakgrunnen, fordi søstrene konsentrerer oppmerksomheten om kjærestene sine. I dette siste ensemblet står de tre igjen alene, og for å ikke vekke mistanke til situasjonen han har satt opp, er det nødvendig for Don Alfonso å følge opp illusjonen. Dersom han også her holdt seg i bakgrunnen ville søstrene kunne undre seg over hvorfor han ikke delte deres ønsker om at det skulle gå bra med vennene, og illusjonen kunne slå sprekker. Gjennom hele avskjedssekvensen er vi som publikummere gjort oppmerksom på Don Alfonsos innstilling til spillet, og det er ikke nødvendig å tydeliggjøre det ytterligere gjennom musikken. Kommentaren han framfører i etterkant kommer så kort etter trioene at publikum vil kunne oppfatte trioene og kommentaren i sammenheng. Don Alfonso tilbakeviser sin deltakelse som skuespill, og negerer samtidig sin egen oppriktighet i ensemblet vi nettopp har vært vitne til. Den stemningen som ble skapt gjennom samklangen de tre imellom blir dermed ubønnhørlig brutt, selv om kommentaren faller utenfor selve ensemblet og dermed bryter med konvensjonen

138 Se kap 4

Mary Hunter viser til ved «beauty as trick».

Ved å la musikken forsterke søstrenes oppfatning av situasjonen i avskjeden, trår Mozart fram som ironiker ut over det som ligger klart i teksten og handlingen Da Ponte utstyrte ham med. Det genuine i musikken skaper en avstand til den potensielle latterliggjøringen av damene som Don Alfonso legger opp til i innledningsensemblene, og som vi også ser et snev av i den første duetten søstrene imellom. Musikken tar søstrene på alvor der teksten ikke gjør det, og styrker dermed ironien i opptrinnet. Kontrasten til konteksten blir større, og ubehaget i den oppsatte situasjonen tydeligere.

5.2 Ferrando og Fiordiligi – et par skrevet i musikken?

En lignende kontrast mellom det oppriktige og publikums kjennskap til de faktiske forhold finner vi i Fiordiligis store arie i akt 2, «Per pietà, ben mio, perdona» (Akt 2, scene 7, nr 25). Hun har akkurat kommet styrtende ut fra buskene i hagen med en halsende Ferrando, nå utkledd som albaneren Sempronio, i hælene, og utbryter at hun har sett en «hydra, en basilisk» og flykter fra disse truende fabeldyrene. Ferrando sier han forstår, hun flykter fra ham, og hun sier der og da at det er det som er saken, han frarøver henne sjelefreden. Ferrando prøver en kort stund å overbevise henne videre, men trekker seg etter hvert tilbake og overlater henne til seg selv. Rondoet som følger er Fiordiligis hovedarie, helt i tråd med konvensjonene, som tilsa at operaens prima donna skulle uttrykke følelser over den rådende situasjonen og konflikten gjennom en rondo i to ulike tempi, midt i eller mot slutten av akt 2.

Fiordiligi er her alene, og i resitativet som leder opp mot arien, kommer det fram at standhaftigheten hun fram til nå har opprettholdt, er i ferd med å slå sprekker. Selv om hun så langt har lyktes i å avvise Ferrando, er det ikke gitt at hun vil fortsette å stå imot mye lenger. Hun forvirres av sine egne følelser, og den truende «basiliken» hun flyktet fra kan vel så gjerne være følelsene hun begynner å kjenne for Ferrando, som hans usømmelige tilnærmelser. I arien som følger åpner hun med å be om tilgivelse, mest sannsynlig fra Guglielmo, for feilene hun har begått. Hun vil begrave det hele der i hagen for å «holde det skjult for evig – sempre ascolta», og finne styrke i standhaftigheten til å holde seg trofast.

Rondoen innledes med en ny utsøkt vakker melodilinje, som smyer seg langsomt og cantabile nedover innenfor tonikas treklang, i en myk, punktert rytme fjernt fra den bastante og dramatiske åpningen av arien hennes i akt 1, «Come scoglio» (Akt 1, scene 11, nr 14).¹³⁹ Akkompagnementet er spinkelt, med utelukkende strykere som følger hennes bevegelse.



16: Noteeksempel 12 «Per pietà» takt 1-3

Her uttrykker Fiordiligi etter alt å dømme genuine følelser av anger og fortvilelse over egen svakhet. Hun er alene på scenen, så om den vakre musikken skal brukes som overbevisende virkemiddel, er det i tilfelle for at Fiordiligi skal overbevise seg selv om at følelsene er som de skal være, og at hun vil klare å stå imot Ferrando. Vi får ingen tilbakevisning eller undergraving av innholdet i arien som sådan, så det er rimelig å anta at Fiordiligi mener det hun sier. Det vakre knyttes dermed først og fremst til oppriktighetskonvensjonen, mindre enn til «beauty as trick», beskrevet ovenfor.

Utover i arien finner vi imidlertid visse modererende elementer, både innad i arien og i kraft av den ytre handlingen som vi som publikummere kjenner til, men som Fiordiligi er uvitende om. Innad i arien finner vi moderasjonen i uttrykket først og fremst i orkestreringen. Særlig bruken av hornet nærmest som et soloinstrument i en kommenterende funksjon vekker oppmerksomhet. Edmund J. Goehring trekker fram bruken av horn som tradisjonelt assosiert med bedrag og utroskap,¹⁴⁰ men også med det pastorale og nostalgiske. Klangen kan minne om signaltrompeter, som igjen leder tankene mot det militære. Bruken av hornet åpner dermed for ulike tolkninger, i

¹³⁹ Se en grundigere gjennomgang av «Come scoglio» i kapittel 4.

¹⁴⁰ Edmund J Goehring: *Three modes of Perseption in Mozart* s 238

vidt forskjellige retninger. Vi har imidlertid allerede blitt presentert for et tydelig delaktig horn i en situasjon hvor utroskapen sto i sentrum, i duetten mellom Dorabella og Guglielmo. Idet Guglielmo bytter ut Ferrandos portrett med sitt eget hjerte, er hornet med i en liten kommentar, og det er ikke urimelig å knytte bruken av horn til nettopp utroskap.

Horn:

(Nel pet - toun Ve su - vio d'a - ve re mi par.)

pos - si - bil non par.)

17: Noteeksempel 13 «Il core vi dono» takt 64-70

Hvorvidt publikum, både Mozarts publikum og dagens, oppfatter bruken av horn som knyttet til en spesifikk betydning eller ikke, er usikkert, men ikke desto mindre har hornet en framtrедende rolle som det er verdt å merke seg.

Allerede i starten, hvor hun først snakker om å skjule feilene der i hagen, kommer hornet inn sammen med treblås i en liten sekvens.

Horn + Fløyte

Sem - pre a - sco - so, oh Dio, sa - ra, sem pre a - sco -so

18: Noteeksempel 14 «Per pietà» takt 6-9

Hornet kan her enten vise til tanken om Guglielmo på slagmarken, men etter Goehrings tolkning kan det allerede her peke mot svik og utroskap. Deretter dobler hornet repetisjonen av innledningsfrasen, og kommer sterkere inn med kommentar etter bønner om tilgivelse. Repetisjonen kan være et tegn på at minnet om Guglielmo blir sterkere, men det kan også tyde på at hun gradvis fjerner seg fra ham, og vil overbevise seg selv om det motsatte ved å gjenta bønner til Guglielmo.

Videre kommer hornet inn med kortere kommentarer, mest utpreget nær alle steder Fiordiligi ligger på lange toner på ordet *bene* (= *kjære*).

The image shows a musical score for the aria 'Bene'. It consists of two staves. The top staff is for the vocal line, written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The lyrics 'Ca - ro be - - - ne al tuo can - - - -dor' are written below the notes. The bottom staff is for the horn, labeled 'Horn:' and written in treble clef. It features a series of eighth notes and rests, corresponding to the vocal line.

19: noteeksempel 15 Bruk av horn på «Bene» takt 45-48

I utgangspunktet er det naturlig å se for seg at det fortsatt er tanken på Guglielmo på slagmarken som gjør seg gjeldende. Det er mest nærliggende å tenke at arien er rettet mot ham, ettersom det ikke er like sannsynlig at hun ville be den nye beileren om tilgivelse.

Fra takt 67 endrer arien karakter, som en to-tempi-rondo skal, etter konvensjonene, og musikken gir plutselig tydelige assosiasjoner til Ferrandos arie «Ah! Lo veggio, quell'anima bella» (Akt 2, scene 6, nr 24) som vi kan ha hørt umiddelbart før «Per pietà».

The image shows a musical score for the aria 'Ah, lo veggio'. It consists of three staves. The top staff is for the vocal line, written in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a common time signature (C). The lyrics 'Ah lo veg - gio quell' a - ni-ma bel - la al mio pian - to re-si - ster non så:' are written below the notes. The middle staff is for the piano, written in treble clef, and the bottom staff is for the piano, written in bass clef. Both piano parts feature a series of eighth notes and rests, corresponding to the vocal line.

20: Noteeksempel 16a «Ah, lo veggio» takt 1-4



21: Noteeksempel 16b *Per pieta* takt 37-40

Tempoet i Ferrandos arie er hurtig, arien virker noe hektisk, og vi får langt fra det smektenede, smygende uttrykket vi ellers kjenner fra Ferrando, og som Fiordiligi til slutt lar seg sjarmere av. Like fullt, vi får her et tydelig inntrykk av at hun lar seg påvirke av tilnærmingene hans. Ferrandos arie er imidlertid ofte utelatt fra ulike produksjoner og innspillinger, og publikum vil dermed gå glipp av akkurat denne musikalske assosiasjonen mellom Ferrando og Fiordiligi. I tillegg går vi glipp av Ferrandos uttrykk for at han er imponert over Fiordiligis trofasthet, og Ferrandos tilnærmelser er da overlatt til buskene utenfor scenekanten. Vi som publikummere må da bare anta at han har sagt og gjort tilstrekkelig til å få Fiordiligi til å miste likevekten så mye som hun viser i «Per pieta» etter at han har forlatt scenen.

Etter hvert som ordet «bene» gjentas og hornpassasjene mot slutten av «Per pieta» blir stadig mer livlige, er det i alle tilfelle tydelig at tvilen er i ferd med å ta overhånd for Fiordiligi. Det er ikke like klart hvem hun tenker på, ettersom hun prøver å holde fast ved at det er Guglielmo hun synger til, samtidig som musikken vitner om en økt dragning mot Ferrando.

Klarinett og fløyte:

Ca - ro be

Horn:

22: Noteeksempel 17 *Per pietà* takt 113-117

Mot slutten av arien er det dermed mulig å se for seg et skifte i følelsene hos Fiordiligi, uavhengig av om vi har assosiasjonen til Ferrandos arie eller ikke. Hornets stadig mer påtrengende motstemme vitner om økende tvil og uvisshet, og en sterkere dragning mot svik og utroskap, om vi tar med denne assosiasjonen til bruken av hornet som instrument. I motsetning til etter «Come scoglio» (Akt 1, scene 11, nr 14) får Fiordiligi her forlate scenen ved ariens slutt, i tråd med konvensjonen som hører til seriaheltinnenes arier. Hun forlater imidlertid scenen med minst like store kvaler som hun kom inn med.

I tillegg til de musikalske, indre motsetningene i arien, ligger det ironiske trekk i den dramatiske situasjonen rundt scenen. Disse er kjent for publikum som er vitne til framdriften både hos Ferrando og Guglielmo. Publikum vet nødvendigvis at denne «stakkars kjæresten» Fiordiligi kjemper så hardt for å holde seg trofast mot, samtidig koser seg med søsteren hennes i buskene like ved. I John Elliot Gardiners produksjon fra 1992 blir dette tydeliggjort mer enn det legges opp til i scenehenvisninger og partitur, i det at Guglielmo og Dorabella midtveis i arien kommer glidende inn i bakgrunnen. Disse to er helt tydelig mest opptatt av hverandre, og de er ikke

bevisste på Fiordiligi. Hun er heller ikke klar over deres verden nærvær eller aktiviteter, så å bringe dem inn tjener i første rekke som en påminnelse for publikum. I Ole Anders Tandbergs versjon fra 2007¹⁴¹ har de to forsvunnet inn i et oppslått telt som Fiordiligi stiller seg ved siden av, og er sånn sett fortsatt på scenen, selv om de ikke er synlige for publikum eller Fiordiligi. Ironien gjøres i alle tilfelle svært tydelig, i det vi som er vitner til spillet er smertelig klar over at Fiordiligi kjemper på feil premisser.

Assosiasjonen mellom Fiordiligis «Per pietà» (Akt 2, scene 7, nr 25) og Ferrandos «Ah! Lo veggio, quell'anima bella» (Akt 2, scene 6, nr 24) er på langt nær det eneste tilfellet hvor Fiordiligi og Ferrando låner av hverandres musikk. Tvert imot, som Caryl Clark viser i artikkelen «Recall and Reflexivity in *Così fan tutte*», lenkes de to sammen med musikalske virkemidler en rekke steder i operaen.¹⁴² Den tydeligste forbindelsen finner vi mellom Ferrandos innledning av «Una bella serenata» (Akt 1, scene 1, nr 3) og ett av Fiordiligis motiver i «Fra gli amplessi in pochi instanti» (Akt 2, scene 12, nr 29), men allerede i den første av Ferrandos arier, «Un aura amorosa» (Akt 1, scene 12, nr 17), finner vi en musikalsk forbindelse mellom Ferrando og ikke bare Dorabella, som han tilsynelatende synger om, men også til Fiordiligi.

Rodney Farnsworth beskriver Ferrandos «Un aura amorosa» (Akt 1, scene 12, nr 17) som en parodi på den idealistiske elskeren, som utmerket kan leve på luft og kjærlighet en periode.¹⁴³ Arien er en mindre voldsom parodi enn ariene til de to søstrene,¹⁴⁴ men ikke desto mindre peker Farnsworth på kjennetegn som gjør arien til en like tydelig parodi av barokkens idealarier som de hysteriske og utagerende eksemplene vi har hørt så langt i akten. Særlig henvisningene til vind og andre naturfenomener faller i Farnsworths øyne inn under seriaparodien. Direkte oversatt betyr «aura» bris eller vindpust, men brukes her i overført betydning som det kjærlig pustet fra den utkårede. Arien kommer som svar på Guglielmos spørsmål om de ikke skal spise noe snart, og Ferrando gjør det tydelig at han bokstavelig talt er innstilt på å leve på luft og kjærlighet, i hvert fall inntil videre. Arien flyter ubesværet og langsomt i tilsynelatende pur velklang, med melismatiske melodilinjer som illustrerer både brisen og de kjærlige pustene Ferrando refererer til. Som publikummere får vi

141 Ole Anders Tandbergs versjon hadde premiere på Stockholmsoperan i 2007, og ble også spilt i gjestespill ved Den Norske Opera og Ballett i januar 2011. Se for øvrig kap 7 for intervju med Tandberg om denne produksjonen.

142 Clark, Caryl, «Recall and Reflexivity in *Così fan tutte*» i Sadie, Stanley, red, *Wolfgang Amadé Mozart: essays on his Life and his Music* (Oxford University Press 1996)

143 Farnsworth, Rodney, «*Così fan tutte* as Parody and Burlesque»

144 Se kap 4 for en grundigere gjennomgang av søstrenes arier i akt 1.

følelsen av å kunne lene oss tilbake og bare trekke inn den vakre musikken uten ironi eller parodi eller andre virkemidler og triks.

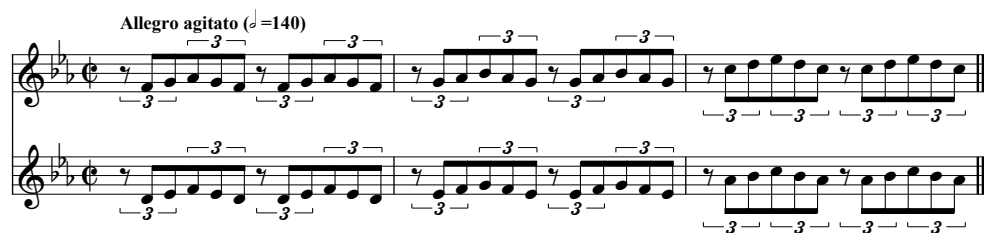
Det er imidlertid ikke fullt så enkelt. I tillegg til den overdrevne framstillingen av den romantiske elskerens teksten gir oss, ligger mye av ironien i arien og lenken til tidligere nummer i operaen i Mozarts bruk av orkesteret. Farnsworth, Clark og flere andre trekker paralleller mellom de bølgelignende figurene i andre fiolin (takt 23-29) til både «Soave sia il vento» (Akt 1, scene 6, nr 10) og Dorabellas «Smanie implacabili» (Akt 1, scene 9, nr 11).

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line on a single treble staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass). The second system is similar but includes a measure number '4' at the beginning of the vocal line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

23: Noteeksempel 18a «Un aura amorosa» takt 23-29



24: Noteeksempel 18b «Soave sia il vento» fiolin takt 6-7



25: Noteeksempel 18c «Smanie implacabili» fiolin takt 8-10

Samtidig ser vi sammenheng mellom figurene i første fiolin samme sted, og innledningen til Fiordiligi's «Come scoglio» (Akt 1, scene 11, nr 14).



26: Noteeksempel 19 «Come scoglio» fiolin takt 2-5

Denne tilsynelatende enkle, vakre arien gir dermed et hint om Ferrandos ambivalens i forhold til søstrene. Orkesteret refererer samtidig til Dorabella og Fiordiligi, og det er allerede her uvisst hvem han synger om. Referansen til Fiordiligi og foregripingen av den videre handlingen, er vel så ironisk som parodisk, om det skal være nødvendig å sette opp et skille mellom virkemidlene. Der Fiordiligi beskriver seg selv som steil og standhaftig mot storm og ville bølger, har hun ikke det samme forsvaret mot den milde brisen Ferrando kommer med.¹⁴⁵

Det neste tilfellet hvor Ferrando og Fiordiligi knyttes musikalsk sammen, er det som vi har sett Fiordiligi som repeterer Ferrandos musikk, snarere enn omvendt, i assosiasjonen mellom «Per pieta, ben mio, perdona» (Akt 2, scene 7, nr 25) og «Ah! Lo veggio, quell'anima bella» (Akt 2,

¹⁴⁵ Farnsworth «*Così fan tutte* as Parody and Burlesque» s. 62

scene 6, nr 24). I likhet med Ferrandos ambivalente musikk vitner nå Fiordiligris melodilinje en økt usikkerhet på hvem hun egentlig vil ha, stikk i strid med alle løfter og forsikringer.

Den avsluttende og sterkeste musikalske assosiasjonen mellom Ferrando og Fiordiligi kommer så i duetten der Ferrando endelig lykkes med tilnærmelsene sine, «Fra gli amplessi» (Akt 2, scene 12, nr 29). Duetten begynner nærmest som en arie, hvor Fiordiligi i et siste desperat forsøk på å gjenvinne balansen og selvkontrollen har bestemt seg for å kle seg opp i uniform for å dra til slagmarken selv for å gjenforenes med Guglielmo. Dorabella har latt seg forføre og har gått over til Despinas tankegang og ser på kjærligheten som en flyktig følelse som lett kan skifte fra den ene til den andre. Fiordiligi er rystet over at Dorabella har latt seg forføre så lett, og setter seg også fore å overbevise henne om å bli med. Despina blir bedt om å finne fram et utvalg av Ferrando og Guglielmos uniformer, og ut fra hvordan plottet til nå har utviklet seg, er det ikke uventet at Ferrandos uniform passer best til Fiordiligi mens hun mener Guglielmos ville sitte best på Dorabella.

Mens Fiordiligi drømmer om snart å skulle se sin kjære Guglielmo igjen, kommer imidlertid Ferrando og blander seg inn. Både i motiv, tonale tema og stemning bryter han kraftig med Fiordiligris utgangspunkt, der han innvender at han vil dø av sorg om han blir forlatt av henne. Han bryter inn i hennes A-dur med en fjern og dissonnerende e-moll, før de begge samles om en C-dur ut over i duetten. Hun svarer ham med å kopiere hans melodilinje fra tersetten i åpningen av akt 1, «Una bella serenata» (Akt 1, scene 1, nr 3), og vi får her et tydelig varsel om duettens utfall.



27: Noteeksempel 20a «Fra gli amplessi» takt 25-26 - Fiordiligi



28: Noteeksempel 20b «Una bella serenata» takt 1-3

Forbindelsen er her klar og tydelig, idet Fiordiligi direkte kopierer Ferrandos musikk fra akt 1, hvor han beskriver den vakre serenaden han vil gi til sin kjære Dorabella når han har vunnet veddemålet med Don Alfonso. Uavhengig av Ferrandos motiver i duetten, og det endelige utfallet av komplikasjonene som veddemålet og lureriet fører til, viser Fiordiligi allerede her at hun er i ferd med å la seg overtale og å la følelsene vinne over fornuften.

I passasjen som følger repeterer Ferrando utsagnene begge søstrene kom med i forbindelse med avskjeden, og ber henne sette dolken i brystet på ham om hun skal reise og ikke vil ha ham. I det neste partiet, hvor Ferrando går stadig kraftigere inn for å forføre Fiordiligi, og hun forsøker så godt hun kan å motstå ham, hører vi igjen elementer fra «Ah! Lo veggio, quell'anima bella» (Akt 2, scene 6, nr 24).

Fiordi: Ah che o - mai la mia co - stan - za

Ferr: Ah che-o - mai la sua co - stan - za a quei sguar - di, a quel che

a quei sguar - di, a quel che di - ce, in - co - min cia a va - cil - lar,

di - ce, in - co - min cia a va - cil - lar,

29: Noteeksempler 21a «Fra gli amplessi» takt 43-53

Ah lo veg - gio quell' a - ni-ma bel - la al mio pian - to re - si - ster non så:

30: Noteeksempel 21b «Ah, lo veggio» takt 1-4

Fiordiligi vakler, men den raske melodiføringen er ikke nok for til å overvinne henne denne gangen heller. Det er først idet musikken igjen skifter karakter at Ferrando virkelig når gjennom forsvaret hennes. Han bryter nok en gang med dissonansene, bringer musikken hjem til den opprinnelige tonearten, og går over i en langsom, smektende melodilinje som er umulig for Fiordiligi å motstå.



31: Noteeksempel 22 «*Fra gli amplessi*» takt 76 - – Ferrandos langsomme parti

Fiordiligi lar seg omsider overvinne av Ferrando og sine egne følelser, godt hjulpet av minnet om Despina og Dorabellas argumenter fra tidligere i akten.

I sin *Opera as Drama* beskriver Joseph Kerman Ferrandos oppriktighet som ekte og gjennomført i duetten: «If ever an operatic lover was sincere, it is Ferrando in his duet with Fiordiligi». ¹⁴⁶ Kerman peker samtidig på at Ferrando videre i operaen verken viser kjærlighet overfor Fiordiligi eller sorg over Dorabellas utroskap. Dette mener han mer er en svakhet i librettoen enn et tegn på at Ferrando ikke mener det han sier overfor Fiordiligi. ¹⁴⁷ Som vi har sett er det likevel andre og tidligere musikalske elementer som knytter sammen Ferrando med Fiordiligi vel så tydelig som han knyttes til Dorabella.

Samtidig ligger det visse sentrale elementer i handlingen og konteksten rundt den endelige forførelsen av Fiordiligi, som åpner for tvil om både Ferrandos motiver i scenen og Fiordiligis følelser for ham. Fiordiligi vet ikke at mens Ferrando kommer inn for å fullføre oppgaven, står Guglielmo og Don Alfonso i kulissene og følger med. Både Ferrando og vi som publikum er klar over at han handler med tilskuere på scenen, og vi får en påminnelse om at han kan ha flere motiver for å forføre Fiordiligi enn oppriktigheten i følelsene han viser overfor henne. Han har nettopp vist seg opprørt over Guglielmos lette suksess med Dorabella, og han ble også hånet av den samme Guglielmo fordi Fiordiligi ikke like lett lot seg overbevise. Forskjellen i de to søstrenes standhaftighet ble da umiddelbart sett på som vitne om mennenes karaktertrekk snarere enn damenes – Guglielmo mener selv det er bare naturlig at Fiordiligi er trofast, for hvem ville tross alt bedra en Guglielmo? Hevntanker overfor Dorabella satt sammen med konkurranseforholdet til Guglielmo er en troverdig motivasjon for å forsterke ønsket om å «vinne over» Fiordiligi. Vi har

¹⁴⁶ Kerman, Joseph, *Opera as Drama* (University of California Press, opprinnelig 1956, ny, revidert utgave 1988) s. 97

¹⁴⁷ Ibid. Se for øvrig kap 6 for en mer utførlig gjennomgang av Kermans synspunkt.

dermed grunn til å tvile på hvorvidt engasjementet han viser i situasjonen med Fiordiligi utelukkende har med følelser for henne å gjøre.

Det er også fullt mulig å se for seg at Ferrando lar følelsene, rollen han spiller og situasjonen i seg selv ta overhånd og dermed får en større gjennomslagskraft enn han ventet. Ved å peke på flere sammenfall mellom Ferrandos egne melodilinjer, viser Frits Noske ytterligere tegn på ambivalens i forhold til de to søstrene.¹⁴⁸ Vi finner sammenfall mellom melodier fra både «Una bella serenata» (Akt 1, scene 1, nr 3) og «Un aura amorosa» (Akt 1, scene 12, nr 17) der Ferrando avbryter Fiordiligi i «Fra gli amplessi» (Akt 2, scene 12, nr 29).



32: Noteeksempel 23a «Una bella serenata» takt 1-8



33: Noteeksempel 23b «Fra gli amplessi» takt 26-30



34: Noteeksempel 24a Un aura amorosa takt 25-29



35: Noteeksempel 24b «Fra gli amplessi» takt 15-19

Noske poengterer at Ferrando med de første eksemplene synger om følelser for Dorabella, mens

148 Noske, Frits, *The Signifier and the signified – Studies in the Operas of Mozart and Verdi* (Martinus Nijhoff, Haag, 1977) s.112

han har byttet henne ut med Fiordiligi til det andre alternativet. Dette kunne tyde på at han spiller et spill der han bevisst går inn for å leke med begge, men som Noske og flere andre påpeker, Ferrando er ingen Don Giovanni. Dobbelttheten i Ferrandos uttrykk er i Noskes øyne snarere et tegn på at Ferrando ikke egentlig er i stand til å bestemme seg for *en* utvalgt partner, men derimot lar seg beruse av forelskelsen i seg selv.

Uavhengig av Ferrandos motiver og beveggrunner idet han lykkes med å forføre Fiordiligi, selve suksessen med henne gjør noe med ham. Han kommer tilbake til Guglielmo og Don Alfonso i triumf, og i finalen av akt 2 blir det som vi skal se overveiende tydelig at han har latt seg fange av fantasien, rollen han spiller, og muligvis følelsene han har fått for Fiordiligi og følelsene han har vekket hos henne. For Fiordiligis del er ikke situasjonen like enkel, idet hennes føleleser ikke først og fremst gjelder Ferrando, men derimot Ferrandos alter ego.

5.3 Når enden er god er allting uvisst?

Ett av problemene for 1800-tallets publikum, var at de to søstrene i løpet forestillingen og dermed i løpet av en dag er i stand til å glemme sine opprinnelige kjærester og la seg forføre av de nye beilerne. Ubehaget for et moderne publikum ligger mer i den endelige konklusjonen av dramaet. Med en viss teatralisk avstand til den logiske sammenhengen og realismen i handlingsforløpet innenfor de tidsrammene vi får presentert, godtar vi forestillingens premisser om at dette kunne skjedd, «ellers ville det ikke blitt noen opera av det». For oss er det imidlertid ikke like lett å svelge det endelige utfallet, når lureriet er avslørt og når søstrene oppdager hvem de har latt seg forføre av. Vi har vært vitne til Ferrandos tilsynelatende dyptføyte kjærlighetserklæringer overfor Fiordiligi og hennes følelsesladde kamp mot seg selv mot den endelige overgivelsen til det som virker som en ærligere og mer ekte relasjon enn den hun hadde med Guglielmo. Med disse hendelsene friskt i minnet er det vanskelig for dagens publikum å godta at de fire går tilbake til sine opprinnelige parsammensetninger som om ingenting hadde hendt.

Dette er løst på ulike måter i ulike produksjoner. Ved enkelte tilfeller spilles finalen som den er skrevet i librettoen, der man lar de opprinnelige parene finne tilbake til hverandre uten å antyde alternativer. I andre tilfeller gjøres det ikke klart hvilken løsning de fire finner, og heller ikke om de

finner en løsning i det hele tatt.¹⁴⁹ Andre igjen demonstrerer tydelig at på tross av at librettoen tydelig gir løsningen at de opprinnelige parene finner sammen, har Fiordiligi og Ferrando funnet hverandre, mens Dorabella og Guglielmo, som ikke nådde den samme dype kontakten på et tidligere tidspunkt, står igjen som enkeltpersoner.¹⁵⁰

Gjenopprettelse av balansen som den var er en av de faste konvensjonene vi finner i komedietradisjonen, både innenfor opera buffa og taleteater. Komedien som form krever befesting og opprettholdelse av den rådende orden, aller helst med et bryllup eller i det minste med et forestående bryllup eller en fest, etter at lureriene er gjennomført og avslørt og de som skal ha en lærepenge har fått det. Når avslutningen oppleves som ubehagelig er det i første rekke fordi den sterkt konvensjonelle utviklingen tidligere i operaen har ført relasjonene til et sted som vanskelig kan forenes med en oppskriftsmessig konklusjon.

Finalen i akt to strekker seg over en rekke ulike ensembler, og innleder med at det planlegges bryllup mellom søstrene og hver deres av de nye frierne. Despina kommanderer resten av tjenerskapet, og hun og Don Alfonso gratulerer hverandre med suksessen med de fire «elevene» i «Fate presto» (Akt 2, scene 15 nr 31.1). De fire kommer inn og hyller Despina som har æren for at de har funnet sammen. Koret svarer med en generell feststemning, «Benedetti i doppi» (Akt 2, scene 16, nr 31.2). De beundrer hverandre, skåler, og i kvartetten «E nel tuo, nel mio bicchiero» (Akt 2, scene 16, nr 31.4) forsikrer Fiordiligi, Ferrando og Dorabella at alle bekymringer i fortiden skal være glemt. Guglielmo på sin side er ikke villig til å opprettholde spillet i denne situasjonen. Han har ikke tilgitt Fiordiligis sidesprang, og mener i en sidekommentar at det beste ville vært om de tre lykkelige men sviskefulle drakk gift.

Don Alfonso kommer inn, og har med seg en notar som kan foreta den formelle vielsen. Som med doktoren i finalen i akt 1 er det Despina som agerer notar i forkledning. Kontraktene blir satt opp, og signert, og alt er tilsynelatende i orden. Seremonien avbrytes brått av militærkoret vi kjenner fra akt 1: «Bella vita militar» (Akt 2, scene 17, nr 31.6). De opprinnelige kjærestene er med andre ord tilbake fra fronten, og søstrenes utroskap står i fare for å bli avslørt. Søstrene fortviler, «albanerne» gjemmer seg i naborommet og Despina forsvinner også ut av syne.

149 Tandbergs produksjon fra 2007 velger denne løsningen.

150 Gardiners fra 1992 mer enn antyder et slikt utfall.

Guglielmo og Ferrando kommer fram som seg selv, og møter en mindre varm velkomst enn de mener de fortjener. «Notaren» blir funnet i naborommet, men Despina avslører seg selv og forkledningen. Fiordiligi og Dorabella står forvirret og følger det hele, ettersom de ikke kjenner til Despinas rolle i dramaet. Don Alfonso planter den signerte ekteskapskontrakten på gulvet, og søstrene får et forklaringsproblem idet Guglielmo plukker den opp og konfronterer dem med innholdet. De blir videre sjokkert og bestyrtet da Don Alfonso sender offiserene inn på rommet de to albanerne «gjemmer seg», og frykter den endelige avsløringen.

Ferrando og Guglielmo kommer tilbake, ikke i fullstendig forkledning, men med tilstrekkelige tegn til at vi som publikummere ser både deres opprinnelige karakter og den midlertidige. Hver for seg konfronteres Fiordiligi og Dorabella med det de har gjort mens kjærestene var borte, og det blir avslørt hvem de i virkeligheten har latt seg forføre av og lovet ny troskap til. De peker ut Don Alfonso som synderen som lurte dem, mens han forklarer seg med at han lurte dem for å vise sannheten til kjærestene deres. Søstrene ber om tilgivelse og Ferrando og Guglielmo godtar unnskyldningen. Som en epilog framfører alle seks en oppsummerende moral for operaen, der konklusjonen er at «lykkelig er den som kan gå gjennom livet styrt av fornuften snarere enn følelsene. Det som får andre til å gråte vil more ham, og han vil stå rolig i tilværelsens orkankast».

Fortunato l'uom che prende
Ogni cosa pel buon verso,
E tra i casi e le vicende
Da ragion guidar si fa.

Happy is the man who looks
At everything on the right side
And through trials and tribulations
Makes reason his guide.

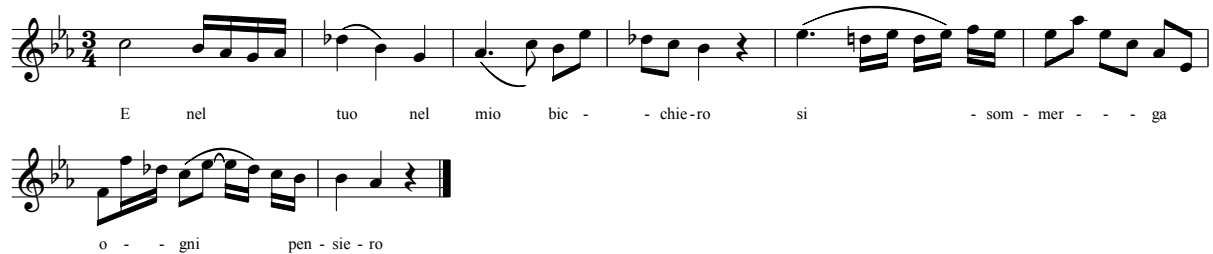
Quel che suole altrui far piangere
Fia per lui cagion di riso,
E del mondo in mezzo ai turbini
Bella calma proverà.

What always makes another weep
Will be for him a cause of mirth
And amid the tempests of this world
He will find sweet peace.

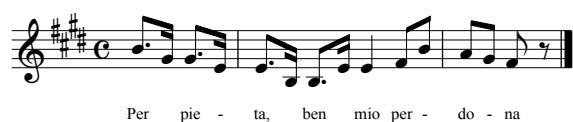
Musikken i finalen følger mønsteret vi har sett så langt i operaen. Mary Hunter trekker fram musikken i «skålekvartetten» mellom primært Fiordiligi, Ferrando og Dorabella og Guglielmo med sure sidekommentarer, «E nel tuo, nel mio bicchiero» (Akt 2, scene 16, nr 31.4), som eksempel på utpreget vakker musikk med en dypere mening.¹⁵¹ Igjen er musikken langsam og dvelende,

151 Hunter *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna* s. 286

Fiordiligi åpner med en vakker melodi som Ferrando tar over og Dorabella viderefører når hun kommer inn. Melodilinjen gir som nevnt assosiasjoner til Fiordiligis arie «Per pietà» (Akt 2, scene 7, nr 25), og da til den langsomme delen av arien, hvor hun søker tilgivelse fra Guglielmo og vil at de nye, farlige følelsene skal «begraves og skjules for alltid», «sempre ascolta, o Dio, sa ra»



36: Noteeksempel 25a «E nel tuo, nel mio bicchiero» takt 173-180



37: Noteeksempel 25b «Per pietà» takt 1- 3

På samme tid finner vi igjen melodilinjen i «Skålekvartetten» i Ferrandos langsomme parti i «Fra gli amplessi», og Fiordiligi blir dermed knyttet stadig sterkere til Ferrando.



38: Noteeksempel 25c «Fra gli amplessi» takt 76-83

Fiordiligis ønske i finalen er det samme som i «Per pietà», men her får det motsatt innhold. Ettersom Fiordiligi og videre de to andre vil «drukne bekymringene i glassene» og «la minnet om fortiden», er det nødvendigvis nå forholdene til Guglielmo og Ferrando som skal forbli et minne.

E nel tuo, nel mio bicchiere
Si sommerga ogni pensiero.
E non resti più memoria
Del passato ai nostri cor.

GUGLIELMO *fra sé*

Ah, bevessero del tossico,
Queste volpi senza onor!

In your glass and mine
May every care be drowned,
And let no memory of the past
Remain in our hearts.

GUGLIELMO *to himself*

Would that they were drinking poison,
The dishonourable jades!

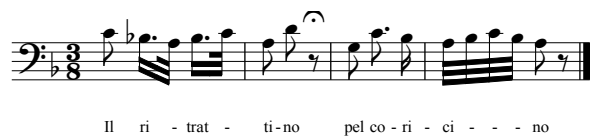
Når Ferrando her tar del i ensemblet sammen med de to søstrene, kan det tolkes i to ulike retninger. På den ene siden kan han være opptatt av å følge skuespillet helt til endes, og fortsetter den samme holdningen vi så i avskjedssekvensen (Akt 1, scene 3-6, nr 5-10), hvor Ferrando og Guglielmo sidestilte seg med søstrene for å holde på illusjonen. Om man derimot tar det musikalske forløpet og den stadig sterkere knytningen til Fiordiligi med i betraktningen, kan hans deltakelse sammen med søstrene være et siste tegn på at han har tatt opp i seg og godtatt den nye ordenen og de nye parene. Guglielmo er på sin side fortsatt sjokkert over Fiordiligi og Ferrando, og er ikke i stand til verken å godta nye parsammensetninger eller opprettholde illusjonen for veddemålets skyld. Hans sidekommentarer fungerer da på samme måte som Don Alfonsos i avskjedskvintetten «Di... scri... ver... mi... og... ni... gior... no» (Akt 1, scene 5, nr 9). Fordi trioene med den vakre musikken samtidig forstyrres av hans ønske om at de tre andre helst burde drikke gift, får vi en tydelig nok påminnelse om utgangspunktet for hendelsene.

Caryl Clark trekker fram et siste element som tyder på en sterkere knytning mellom Ferrando og Fiordiligi enn den som kommer fram i tekst og handlinger idet hun leder oppmerksomheten mot passasjen hvor Ferrando og Guglielmo avslører forkledningene og dermed også at de kjenner søstrenes bedrag. I motsetning til avsløringen av Guglielmos forkledning og Despinas lureri som narredoktor, peker ikke Ferrandos musikk tilbake til noen av episodene med Fiordiligi.¹⁵² Guglielmos avsløring låner musikk fra duetten med Dorabella, «Il core vi dono» (Akt 2, scene 5, nr 23), dog noe justert og tilpasset antall stavelser i teksten, og avsløringen av Despina som doktoren viser tilbake til hennes presentasjon som doktor.

152 Clark, «Recall and Reflexivity in *Così fan tutte*» i Sadie, s. 340



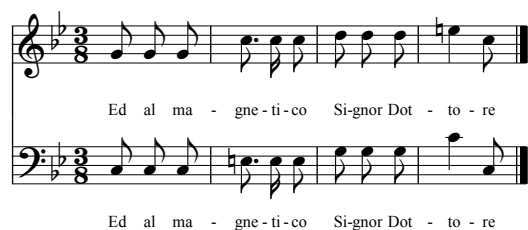
39: Noteeksempel 26a «*Il core vi dono*» takt 1- 4



40: Noteeksempel 26b «*Il core vi dono*» repetert i finalen



41: Noteeksempel 27a *Despina som doktor, finalen akt 1, takt 304-307*



42: Noteeksempel 27b *Despina avsløres, finalen akt 2, takt 509-512*

Til Ferrandos avsløring får vi musikk helt uavhengig av andre passasjer i operaen. Hans innsats er den første av de tre, så det er først i sammenligning med de to andre at forskjellen blir påtakelig, men med den klare referansen i de to andre tilfellene står mangelen på referanse desto tydeligere fram. Clark har denne mangelen på referanse som utgangspunkt for sin artikkel, der hun finner det lite sannsynlig at denne passasjen opprinnelig refererte til en tidligere passasje som ble tatt ut på et seinere tidspunkt.¹⁵³ Derimot ser hun det som et endelig tegn på Ferrandos nyopprettede relasjon med Fiordiligi:

153 Clark, «Recall and Reflexivity in *Così fan tutte*» i Sadie, s. 344

«Musical repetition, the very device which unites Ferrando and Fiordiligi, is now denied, its voice unable to betray what it has already ordained. What has been joined by music cannot be broken by the same.»¹⁵⁴

Om vi ser dette som en endelig bekreftelse på at Ferrando og Fiordiligi burde bryte med henholdsvis Dorabella og Guglielmo, og finne sammen med hverandre, er det endelige utfallet av operaen en skuffelse. Spørsmålet er imidlertid om det er så enkelt. For selv om det kan virke åpenbart for publikum, er det ikke like selvsagt at den nye sammensetningen er like innlysende for de involverte på scenen.

Antydningene til at Fiordiligi og Ferrando «hører sammen» er i første rekke musikalske. Musikken uttrykker på denne måten mer enn karakterene, og publikum får dermed mer informasjon om de «riktige» sammensetningene enn karakterene selv er bevisste på. Når Ferrando uttrykker hengivenhet overfor Fiordiligi i det ene øyeblikket, snur han seg rundt og trekker det tilbake når han i neste øyeblikk rapporterer til Guglielmo. Om han virker oppriktig i den endelige duetten med henne, har han samtidig Guglielmo og Don Alfonso i øyekroken, og skuffelsen over Dorabella i relativt nær hukommelse. Ferrandos musikk gir i en tidlig fase hentydninger *både* til Fiordiligi og Dorabella, og i utbruddene han kommer med er det relativt klart at i sin bevissthet er det Dorabella han forholder seg til. Hvorvidt han er bevisst på en nærmest forutbestemt relasjon med Fiordiligi er dermed langt fra selvsagt.

Fiordiligi på sin side forholder seg til det hun ser og hører, uten kjennskap til de ulike motivene som foreligger i situasjonen. Hun er imidlertid ikke klar over at det er Ferrando som til slutt lykkes med å forføre henne. Hun faller i utgangspunktet ikke for Ferrando, men for *Ferrando forkledt som Sempronio*. Fiordiligi faller med andre ord for en ukjent fantasifigur, ikke for søsterens kjæreste. Selv om de to gjennom musikken virker forutbestemt for oss utenforstående, er det dermed ikke like opplagt at de er oppmerksomme på det selv.

Skuffelsen over avslutningen for et moderne publikum ligger for øvrig i flere elementer med tanke på tilgivelse og gjenforening. Selv om man godtar at Ferrando og Guglielmo slår en strek over søstrenes utroskap, og uten videre tar tilbake sine opprinnelige kjærester, er det minst like

154 Ibid s. 354

problematisk at søstrene gjør det samme uten å protestere. Don Alfonso avfeier deres anklager om lureri og forsvarer seg med å erklære at han lurte dem for å åpne øynene på de to kjærestene. At søstrene uten videre godtar dette, vil i dagens oppfatning være problematisk. Her skiller også plottet og avsløringene av dette dramaet seg fra de aller fleste komedier innenfor tradisjonen. Lurerier forekommer oftest for å gi den som fortjener det en lærepenge, for å sette på plass den hovmodige eller oppdra den som er sosialt mistilpasset. Selv om de to søstrene utvilsomt kunne trenge å bli vekket opp fra en beskyttet tilværelse preget av overklassefrøkners verdisett, broderier, romanlesing og beundring av portretter, er ikke dette en «feil» som går ut over andre enn dem selv. De framstår verken som hovmodige, ondskapsfulle eller på annen måte uspiselige, og lærepengen de får i kraft av å være objektet for mennenes veddemål og eksperiment virker dermed langt krassere enn de fortjener.

Mary Hunter velger å se bort fra forventningene vi måtte sitte med som publikummere, og trekker fram det sterkt konvensjonelle utfallet av dramaet som en nødvendighet med tanke på operaens kunstneriske prosjekt.¹⁵⁵ I sin gjennomgang av opera buffa-repertoaret har hun ikke funnet noen opera som slutter på samme måte som *Così fan tutte* på tross av at det finnes enkelte operaer med en tilsvarende intrige og utvikling.

«Other operas where the central female character changes the object of her affections [also] either allow the conversion to «stick», or return the woman to her original lover for reasons of class»¹⁵⁶

Etter Hunters utledning vil imidlertid ikke en overgang fra de opprinnelige til de nye partnerne fungere dramatisk, om den enn kan virke som den mest tilfredsstillende sosialt ut fra hendelsene som munner ut i den samme avslutningen. Den sterkeste konvensjonen er at den opprinnelige orden opprettholdes og befestes. I de tilfellene hvor nye par dannes og beholdes i løpet av plottet, er de nye sammensetningene både sosialt akseptable og fungerer stabiliserende i forhold til en orden som er blitt rokket ved i løpet av den sentrale konflikten. De nye parene, påpeker hun videre, involverer i alle tilfeller sekundære karakterer, som ikke tidligere er satt sammen i akseptable par. Et «partnerbytte» ved slutten av *Così fan tutte* ville dermed vise seg konvensjonelt umulig.

155 Hunter, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna* s. 283

156 Ibid

«In the context of other *opere buffe*, then, the end of *Così* can be understood both to be thoroughly «convetional» in its reference to the habits of the repertory, and thoroughly «original» in its particular combination of convetional elements.»¹⁵⁷

Ettersom operaen etter Mary Hunters beskrivelse av repertoaret er en gjennomført feiring av opera buffas konvensjoner, er en avslutning som bryter med nettopp de samme konvensjonene, umulig.

Ikke desto mindre, Mozarts musikk formidler her noe ganske annet enn den håpefulle teksten. Der de fire med ord ber om tilgivelse, lover hverandre evig troskap og vil «dyrke hverandre til evig tid», forteller musikken om en smertefull situasjon som slett ikke kan løses ut fra at sjangerkonvensjonen krever det. Søstrene åpner med å spørre om det er sant, det de hører fra Don Alfonso, og går videre til å be om Ferrando og Guglielmo om tilgivelse:

Andante con moto (♩=90)

I - dol mio se que - sto - è ve - ro i - dol mio se que - stoe
I - dol mio se que - sto - è ve - ro i - dol mio se que - stoe
ve - ro
ve - ro

43: Noteeksempel 28 Finalen takt 545-550

Ferrando og Guglielmo svarer med at de vil stole på løftene, og ikke sette dem på nye prøver.

Te lo cre - do gio - ja bel - la, ma la pro - va io far non vo
Te lo cre - do gio - ja bel - la, ma la pro - va io far non vo

44: Noteeksempel 29 Finalen takt 557-561

157 Hunter, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna* s. 284

Musikken er tung og sørgmodig, og vitner på ingen måte om forsoning og bryllupsfest.

For å få til en lystig avslutning på det hele er Mozart nødt til å vende seg til en løsrevet epilog som oppsummerer moralen i operaen. Her står alle utenfor dramaet som for å markere at hva vi har vært vitne til er et opptrinn satt i scene for å demonstrere et poeng, snarere enn et realistisk hendelsesforløp som involverer ekte personer.

6. Mesterverk med vekslende popularitet

Così fan tutte gjennom tidene

I motsetning til Mozart og Da Pontes andre to operaer, *Figaros bryllup* og *Don Giovanni*, har *Così fan tutte* som vi har vært inne på vært gjenstand for svært vekslende holdninger gjennom de 230 årene som er gått siden urpremieren i 1790. Der *Figaros bryllup* er blitt sett som et mesterverk og *Don Giovanni* av mange blitt vurdert som den mest komplette opera noen gang skrevet, ble *Così fan tutte* lenge avfeid som useriøs og støtende. Gjennom tidene er den blitt sett som et provoserende løssluppent makkverk uten sammenheng mellom libretto og musikk, men også som et komplekst psykologisk drama i grenseland mellom tragedie og komedie, med en mangetydig libretto og noe av den vakreste musikken Mozart skrev. I dette kapittelet vil jeg gjengi ulike holdninger til ulike tider, samt forsøke å gi en forklaring på hvorfor holdningene varierer så mye som de gjør fra den ene perioden til den neste. Bruce Alan Brown¹⁵⁸ og Edmund J. Goehring¹⁵⁹ gir begge grundige beskrivelser av operaens skjebne, og da særlig av holdninger og omskrivninger den ble utsatt for i 1800-tallets Tyskland.

Det knytter seg en viss usikkerhet til hvor suksessfull *Così fan tutte* var ved urpremieren i januar 1790. Det er vanlig å bruke antall spilte forestillinger som en indikasjon på suksessen et verk hadde ved førsteoppførelsen, men i dette tilfellet er en slik ren opptelling en usikker målestokk. Operaen ble tatt av plakaten etter bare fem forestillinger, men dette hadde sin forklaring i landesorgen ved keiser Joseph IIs død i februar samme år. Alle teatre ble stengt for en periode, og antall forestillinger framført av operaer og talte skuespill som hadde premiere i disse månedene er ikke like pålitelig som mål for suksessen disse hadde, som det er for andre forestillinger. Da teatrene åpnet igjen var den nye keiseren, Leopold II, opptatt av å markere avstand mellom den forrige keiseren og seg selv, og avstand til Joseph IIs smak innenfor scenekunsten var ett av områdene han

158 Brown, Bruce Alan, *W. A. Mozart, Così fan tutte*, Cambridge Opera Handbooks, (Cambridge University Press 1995)

159 Goehring, Edmund J. *Three Modes of Perception in Mozart – The Philosophical, Pastoral and Comic in Così fan tutte* (Cambridge University Press 2004)

brukte.¹⁶⁰ Keiserens støtte, eller mangel på sådan, påvirket både valg av verk som ble satt opp og den allmenne holdningen til dem. Leopolds forkjærlighet for opera seria og ballettforestillinger ga vesentlig mindre rom for opera buffa enn det hadde vært gjennom Joseph IIs regjeringstid.

De skriftlige vurderingene som ble gjort av operaen like etter premieren, og som fortsatt er tilgjengelige i dag, er i hovedsak nøytrale eller fordelaktige. Rapporten som er å finne i *Journal des Luxus und der Moden*, Weimar, beskriver verket som fortreffelig, og det påpekes at «når det gjelder musikken, skulle det være nok å nevne at den en skrevet av Mozart».¹⁶¹ Greve Carl von Zindendorf, pålitelig og aktiv publikummer, ofte referert som målestokk for publikums smak, noterte i dagboken i januar 1790 at «musikken er sjarmerende og tematikken fornøylig».¹⁶² Flere av ariene ble publisert i form av noter i løpet av 1790, et tegn på at operaen jevnt over ble godt mottatt.

Publikums innstilling til opera var som vi har sett i endring i Wien i Mozarts samtid.¹⁶³ Opera seria ble sett som stiv og gammeldags i både form og innhold, der den ideelt sett skulle befeste en maktstruktur som var i ferd med å miste dominansen. Opera buffa var den foretrukne sjangeren, og man gikk først og fremst i teateret for å bli underholdt.¹⁶⁴ *Così fan tutte* går inn som bare ett av mange verk av samme type, med forvekslinger av parkonstellasjoner og andre forviklinger, så publikum var forberedt på en opera som ikke skulle tas for alvorlig. Taleteatret fra samme tid er i hovedsak lettbeinte komedier og farser med røtter i *commedia dell'arte*. Dexter Edge konkluderer i sin analyse av billettsalg for 1789-90 og 90-91 at *Così fan tutte* var den mest populære operaen ved Burgtheater i denne perioden, med Salieris *La cifra* som rival, og nyoppsetningen av *Figaros bryllup* på en fjerdeplass.¹⁶⁵ Myten om en lunken mottakelse ved første oppsetninger kan dermed ses på som nettopp en myte, og det er mer sannsynlig at utenforliggende forhold var skyld i et lavere antall forestillinger enn forventet.

160 Brown, *W. A. Mozart, Così fan tutte*, s 164

161 Ibid «Concerning the music: that it is by Mozart says it all, I believe» Sitat hentet fra *Journal des Luxus und der Moden*, mars 1790, igjen hentet fra Deutsch, Otto Erich, samlet og redigert, *Mozart: Die Dokumenten seines Lebens* (Kassel 1961), s. 318-19

162 Ibid, «Mozart's music is charming and the object rather amusing.» Sitat hentet fra Deutsch, Otto Erich, samlet og redigert, *Mozart: Die Dokumenten seines Lebens* (Kassel 1961), s. 318

163 Se kap 2

164 Hunter, Mary *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna* (Princeton University Press 1999)

165 Edge, Dexter, «Mozart's Reception in Vienna 1787-1791» i Sadie, Stanley, red. *Wolfgang Amadé Mozart: Essays on his life and his Music* (Oxford University Press 1996) s. 82

Utover på 1800-tallet sank imidlertid statusen til *Così fan tutte* betraktelig. Kritikere og andre var ikke nådige overfor operaen, og mer enn andre verk som ble gjenopptatt ble den utsatt for oversettelser og endringer av tekst og innhold. Allerede ved de første produksjonene utenfor Wien ble flere av ariene kuttet eller laget om til resitativer, og oversettelser til tysk for et tysk publikum justerte tekstinnholdet til en annen betydning enn den opprinnelige.¹⁶⁶ I enkelte tilfeller valgte man å sette Mozarts musikk til en helt annen tekst, som for å redde musikken fra den forferdelige skjebnen det måtte være å være knyttet til en libretto så under musikkens verdighet.¹⁶⁷ Samtidig påpeker Brown at uten oversettelser, bearbeidelser og tilpasninger ville *Così fan tutte* neppe fått den utbredelsen den tross alt fikk i tiårene etter uroppførelsen.¹⁶⁸

Denne typen tilpasning til et nytt publikum og et annet språk var heller ikke uvanlig i nyoppsetninger av 1700-tallets operaer for et 1800-talls publikum. *Don Giovanni* ble gjerne spilt uten avslutningsensemblen som kommer inn etter at antihelten har fått sin straff og blitt dratt ned til fortapelsen. Man ønsket å se Don Giovanni som en romantisk karakter og klassisk skurk som fikk sin straff, uten den forstyrrende ustabile avslutningen de resterende karakterene har med seg. Oversettelser av kanoniserte operaer og andre sceniske musikkverk er forholdsvis vanlig også i våre dager, og justeringer i form av at scener, arier eller resitativer blir kuttet er heller ikke utenkelig for å tilrettelegge gamle operaer for et moderne publikum. I våre dager nøyer man seg imidlertid gjerne med å kutte minimalt av nummer, gjerne bare et resitativ her og der eller en arie, og da gjerne for å få totaluttrykket i teksten til å passe med en modernisering av det sceniske uttrykket. Det er nå mindre vanlig å framføre hele operaer i oversatt form fra scenen, fordi tekstmaskiner nå gir publikum den hjelp som trengs for at man skal kunne følge med på handlingen på et fremmed språk.

Målet med bearbeidelsene og «gjendiktningene» av *Così fan tutte* gjennom 1800-tallet var ofte å gjøre operaen mindre vulgær og støtende. Resultatet var gjerne det motsatte. I utgangspunktet subtile antydninger ble langt mer direkte, og det vulgære i handlingen sto klarere fram enn tilfellet hadde vært i den opprinnelige librettoen. Både gjennom oversettelser og fordi verket nå ble spilt i en tid uten mange av de opprinnelige referansene til andre verk, ble mye av gjenkjennelsen, ironien og de lekne og satiriske vinkene tapt på veien. Resultatet ble en tekst og handling som ble

¹⁶⁶ Goehring *Three Modes of Perception in Mozart* s. 25

¹⁶⁷ Goehring s. 8

¹⁶⁸ Brown, *W. A. Mozart, Così fan tutte*, s. 167

sterk kost for det tyske publikummet. Det tyske lynnet ble oppfattet som tungt, stivt og alvorlig, og fikk også til dels skylden for operaens manglende suksess.¹⁶⁹ Lavere kvalitet på skuespillerprestasjonene generelt på tyske operascener ble trukket fram som en annen mulig årsak. Det var de oversatte og bearbeidede versjonene som oftest ble satt opp på tyske scener gjennom 1800-tallet, og de var nødvendigvis også hovedgrunnlaget for kritikernes respons gjennom hundreåret. De første tiårene på tyske scener varierer reaksjonene mellom entusiastiske lovord over ironien og nyansene, og direkte fordømmelse av operaen som helhet.¹⁷⁰

Særlig handlingen møtte motstand, men også den tilsynelatende manglende sammenhengen mellom tekst og musikk var problematisk. Operaen ble av noen sett som en horribel suppe, som var «vanærende for alle kvinner. Den kunne derfor umulig bli likt av et kvinnelig publikum, og ville følgelig ikke kunne være suksessfull.»¹⁷¹ Andre igjen mente det beste ville være om en tyst dikter kunne ta i bruk Mozarts musikk og skrive en helt ny libretto, bedre tilpasset tyske forhold og tysk temperament.

Edmund J. Goehring viser til Frank Xaver Niemetscheks *Leben* fra 1798 som ett av de første steder hvor man kan registrere negative kommentarer, og en beskrivelse kritikkene de neste hundre årene ble preget av.¹⁷² Niemetscheks undring over at Mozart sløste sitt geni og sine himmelske melodier på en så tvilsom tekst, ble over de neste tiårene en vanlig holdning til *Così fan tutte*. Man mente det var liten sammenheng i handlingen, Mozart hadde utvilsomt vært nødt til å ta på seg oppdraget av økonomiske eller pliktmessige årsaker, og måtte ha tatt komponeringen som rutinearbeid. De mer alvorlige passasjene kunne han «umulig ha tatt seriøst selv, han måtte ha brukt dem først og fremst som en skyggelegging av humoren gjennom operaen.»¹⁷³

De sterkeste motforestillingene, som denne, ble ytret anonymt, blant annet gjennom «Musikalischer Briefwechsel» i *Berlinische musikalische Zeitung*. En innskriver som titulerte seg «Arithmos» hevdet at problemet «ikke var Mozarts likegyldighet til en triviell tekst, men snarere

169 Brown, *W. A. Mozart, Così fan tutte*, s 169

170 Ibid s. 168

171 «a miserable thing, which denigrates all women, cannot possibly please female spectators and therefore will have no success» (Hamburg 1819) Schröder, sitert av F.L.W Meyer i *Fr. L Schröder* videre sitert i Brown, s 168

172 Goehring *Three Modes of Perception in Mozart* s. 1

173 «Concerning the serious scenes that appear in between, Mozart by no means meant them seriously. They served him simply for shaping the form and, one might say, for darkening, shading the humor.» Sitert fra «Phantasus» i «Musikalischer Briefwechsel», *Berlinische musikalische Zeitung* I no 74 (1805) Goehring s. 6-7

en overdreven entusiasme.»¹⁷⁴ Han mente videre at «De vakre partiene er noe man kunne vente fra en talentfull komponist, men om Mozart hadde hatt bedre skolering og smak, ville han vanskelig ha valgt en slik tekst, og heller ikke gjort så mye ut av så lite.»¹⁷⁵ «Aritmos» ble svart av en annen anonym skribent, under navnet «Phantasus». Hans hovedpoeng var «at Mozart glemte seg selv ved å fylle teksten med mer vekt enn den egentlig tålte.»¹⁷⁶ Goehring påpeker at Phantasus oppfatning mest sannsynlig bygger på gjendiktningen av Georg Friedrich Treitschke fra 1805, en gjendiktning hvor operaen framstår som mer løssluppen enn tilfellet er i originalen.¹⁷⁷

Niemetschek selv modererte uttalelsene sine i andreutgaven av biografien over Mozarts liv i 1808. Han applauderte nå Mozarts evne til i det hele tatt å være i stand til å lage kunst av en så dårlig tekst.¹⁷⁸ Man var med andre ord mer eller mindre samstemte om at selv om librettoen var kritikkverdig, var musikken vakker i seg selv. Kritikerens tilknyttet *Berlinische musikalische Zeitung* mente «operaen er ikke en opera, men snarere et enestående konsertstykke.»¹⁷⁹

Komponist og kritiker E. T. A. Hoffmanns uttalelser representerer ett av få unntak med tanke på 1800-tallets offisielle syn på *Così fan tutte*. Mens de aller fleste av hans samtidige berømmet musikken og slaktet librettoen, var Hoffmann entydig positiv til operaen som helhet.¹⁸⁰ I hans «Poeten og komponisten» fra 1813 setter han opp en fiktiv dialog der «Ferdinand» diskuterer med «Ludwig» om det i det hele tatt er mulig for musikken å uttrykke alle nyansene i komediesjangeren. De kommer fram til at ikke bare er musikken velegnet til å formidle og uttrykke ironi, som i *Così fan tutte*. Etter «Ludwig»s tidligere nevnte prinsipper, mener «Ferdinand», er også librettoen til *Così* «i sannhet operatisk»:¹⁸¹

Ferdinand: But can music be expected to express comedy in all its nuances?

Ludwig: I am absolutely convinced it can, and artists of genius have proved it a hundred times. Music can convey, for example, an impression of the most delicious irony, such as that pervading Mozart's

174 «not in a composer indifferent to a trivial text, but rather in his excess of enthusiasm» «Aritmos» i «Musikalischer Briefwechsel», *Berlinische musikalische Zeitung* I no 74 (1805) Goehring s. 4

175 Ibid

176 ««Phantasus»[...] grants one of the main points, that Mozart did indeed forget himself by imbuing the text with more weight than it could really bear.» Goehring s. 6

177 Ibid s. 7

178 Ibid s. 4

179 «The opera is not an opera, but rather an outstanding concert piece» sitert fra «Vermische Nachrichten», *Berlinische musikalische Zeitung* 1/76 (1805): 301-2 Ibid s. 10

180 Brown, W. A. *Mozart, Così fan tutte*, s. 169-70

181 Hoffmann, E.T.A. *The Poet and the Composer*, fra *E.T.A. Hoffman's Musical Writings: Kreisleriana, The Poet and the Composer; Music Criticism*, oversatt av Martyn Clarke (Cambridge University Press, 1989) s. 203

splendid opera *Così fan tutte*.

Ferdinand: The thought now strikes me that , according to your principle, the despised libretto of that opera is in fact truly operatic.

Opera buffa skulle etter Hoffmanns beskrivelse i essens ta utgangspunkt i det hverdagslige, men ved et innført fantasi-element ville alt bli satt på hodet, eksentrisitet bli tilført det dagligdagse og motsetningene ville få de tilsynelatende vanlige menneskene til å opptre ekstraordinært. I Hoffmanns øyne ville da det fantastiske erstatte det romantiske, som han anså som kjerneingrediensen i opera som sådan.¹⁸²

Richard Wagner, ruvende som komponist og kulturpersonlighet i sin egen samtid, kritiserte også musikken i operaen. Hans ofte refererte innspill i debatten var lettelsen over at Mozart nettopp *ikke* hadde vært i stand til å skape den samme uovertrufne musikken til *Così* som til for eksempel *Figaro*. Det ville ha vanæret musikken som kunstart om han hadde klart det, mente Wagner.¹⁸³ Carolyn Abbate og Roger Parker framhever i tillegg Wagners påvirkning på måten Mozarts operaer studeres helt fram til våre dager.¹⁸⁴ Det var først og fremst i ensemblene og finalene hos Mozart at Wagner så fellestrekk med sitt eget operaideal, med det naturlige dramaet og den musikalske kontinuiteten, og det var dermed først og fremst ensemblene og finalene han trakk fram som viktige. Dette har preget kritikere siden, og ført til at det fortsatt først og fremst er ensemblene og finalene som trekkes fram. Charles Rosen legger for eksempel vekt på nettopp ensemblene som Mozarts område for nyskapning innenfor operaen. Der en arie først og fremst lar karakteren være representant for sine egne følelser, bringer ensemblene karakterene fram i forhold til hverandre. Først da står de fram som markerte individer snarere enn standardiserte typer.¹⁸⁵ Abbate og Parker peker på dette som en videreføring av Wagners tankegang, som er klart til stede også i dagens analyser.

Beethoven nevnes gjerne i samme åndedrett som Wagner i forbindelse med 1800-tallets kritikk mot *Così fan tutte*, via en uttalelse han skal ha gitt til Ludwig Rellstab i 1825.¹⁸⁶ Han skulle ha sagt at

182 Hoffmann, E.T.A. *The Poet and the Composer* s. 202

183 «Oh, how highly honorable and eternally dear to me is Mozart, that it was not possible for him to discover a music for *Tito* like that for *Don Giovanni*, for *Così fan tutte* like that of *Figaro*: how shamefully would this have dishonoured music.» Richard Wagner, *Oper und Drama*, vol III av *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (Leipzig: E.W. Fritsch, 1871) sitert både hos Goehring (s 6) og Brown (s 172) Goehrings oversettelse er gjengitt .

184 Abbate/Parker: *Dismembering Mozart* i *Cambridge Opera Journal*, Vol. 2, No 2 (Jul 1990) s. 187-195

185 Rosen, Charles, *Critical Entertainment*, (Harvard University Press, 2000) s. 83-84

186 Brown W. A. *Mozart, Così fan tutte*, s. 170

han ikke var i stand til å skrive operaen som *Don Juan* og *Così fan tutte*, ettersom handlingen i disse operaene var for løssluppen og ikke apellerte til ham. Han ble imidlertid feilsitert, og hadde opprinnelig ment å si *Don Giovanni* og *Figaro*, ikke *Così*. Det er sannsynlig at Beethoven ikke var særlig imponert over handlingen i *Così*, men han satte likevel musikken høyt nok til å sitere og nærmest kopiere Fiordiligis «Per pietà, ben mio, perdona» (Akt 2, scene 7 nr 25) i sin egen opera *Fidelio*.

Den gjennomgående negative holdningen til *Così* på 1800-tallet kan som vi ser ha hatt en rekke ulike forklaringer. Goehring peker på et utvalg av dem. Dårlige oversettelser og gjendiktninger er en mulig forklaring, et tysk publikum som ikke var innstilt på en så «løssluppen» tematikk som den de fikk presentert på scenen er en annen. Han tilbakeviser imidlertid disse delvis som hovedårsaker, ettersom det også tok lang tid før operaen nådde et italiensk publikum. Først i 1797 var det mulig å få sett operaen sør for Alpene, og også de italienske produksjonene gjorde endringer i sammensetningen av arier og satte inn ny tekst der de mente det var nødvendig. De tyske oversettelsene i seg selv var neppe hovedårsaken til misnøyen og misforståelsene, mener Goehring. Derimot mener han det er mulig å se i oversettelsene hvilke holdninger man hadde til utgangspunktet og hva man mente var det sentrale i operaen.

Goehring trekker fram en annen forklaring enn Browns oppfatning av Wagners kritikk som avgjørende for den allmenne holdningen til *Così*.¹⁸⁷ Han mener skillet mellom såkalte *Kenner* og *Liebhaber* var mer sentralt for oppfatningen av særlig denne operaen. Han ser *Così fan tutte* som en av de mest komplekse av Mozarts operaer, som ville tale mer til den «kvalifiserte publikummer» enn til den mindre «kvalifiserte», til tross for at begge gruppene i første rekke gikk i teatret for å more seg. Dette kan etter Goehrings mening ha vært det som vippet holdningene i negativ retning for Mozart og Da Pontes del, ettersom sammensetningen av publikum endret seg fra 1790 da operaen kom, og videre ut over 1800-tallet. Den nye borgerklassen dominerte etter hvert over aristokratene både i antall og innflytelse, og søkte en annen underholdning enn de mer komplekse operaene. Den sentimentale komedien var idealet, hvor en tydelig definert og i utgangspunktet god karakter settes på prøve, overvinner hindringene og alt går bra til slutt. *Così fan tutte*, med sine flyktige karakterer, et psykologisk drama og en uforløst avslutning passet dårlig inn i denne sammenhengen. Referansene til opera seria og andre opere buffe var nytteløse,

187 Goehring *Three Modes of Perception in Mozart* s. 27

ettersom det nye publikummet ikke kjente til originalene.

Først i 1897 fikk *Così fan tutte* en ny vår og fikk startet en langsom gjenoppretting av æren. Richard Strauss var en av operaens få tilhengere, og han fikk den satt opp i fullstendig form i en oversettelse som var langt mer tro til da Pontes tekst. Det var allerede dragninger fra flere hold mot mer direkte bruk av den originale teksten, men først med Strauss oppsetning ble intensjonene gjennomført. Fram til denne versjonen var de psykologiske antydningene heller sparsomme i de ulike produksjonene, og det var først her operaen begynte å nærme seg det opprinnelige innholdet og uttrykket. Brown trekker fram hvordan tilbakevendingen til det psykologiske aspektet i operaen kom på en tid med økt allmenn interesse for problemstillinger innenfor den menneskelige psyken og i særlig grad seksuell adferd.¹⁸⁸ Ved slutten av 1800-tallet var Sigmund Freuds psykoanalyse en banebrytende innfallsvinkel til forklaring av menneskelig adferd, diskutert og debattert av en rekke samtidige forskere og teoretikere. Etter en tilknapnet viktoriatid så man nå en større åpenhet for en opera med så direkte tilnærming til tematikken som vi finner i *Così fan tutte*.

Strauss posisjon som toneangivende komponist og kulturpersonlighet i sin samtid, hadde også en innvirkning på holdningene til operaen utover på 1900-tallet. Tilsvarende Wagners negative innstilling femti år tidligere, førte Strauss innflytelse til en mer positiv innstilling til operaen fra flere. *Così fan tutte* var den Mozart-operaen Strauss satte høyest, og han har fått mye av æren for at *Così* ble tatt fram igjen i sin opprinnelige form gjentatte ganger utover 1920-tallet.¹⁸⁹ Han lånte selv tonespråk og klangverden særlig til sin egen *Der Rosenkavalier*.

Strauss revitalisering av den opprinnelige versjonen markerte imidlertid ikke en fullstendig overgang fra de bearbejdede framføringene. Både sceniske og handlingsmessige justeringer og utelatelse av musikk var fortsatt vanlig, og de forekommer også i dag i enkelte produksjoner. Holdningen til *Così* er for en stor grad bedret, men selv ikke i moderne tid ser vi et allment bifall til operaen. Mangetydigheten i teksten, i musikken og i forholdet mellom tekst og musikk åpner for svært varierende holdninger, fra synet på den som en farse og en salig røre av uvesentligheter til at man tar handlingen og i særlig grad karakterene gjennomgående på alvor. Holdningene vi har

¹⁸⁸ Brown, *W. A. Mozart, Così fan tutte*, s. 173

¹⁸⁹ Kennedy, Michael, *Richard Strauss* fra serien *The Master Musicians* (Oxford University Press 1995, først utgitt av J. M. Dent & Sons Ltd. 1976)

sett fra 1800-tallets kritikere har også påvirket hvordan operaen er blitt både lest og framført i løpet av det siste hundreåret.

Fra de tidligste tiårene på 1900-tallet var i særlig grad bifallet fra engelske historikere avgjørende for den økte statusen for *Così*. I *Mozart's Operas: A Critical Study* fra 1913 trekker Edward J. Dent den fram som den beste av Da Ponte-operaene. Han beskriver librettoen som «den perfekte libretto», og framholder at «bare Mozart hadde evnene som var nødvendig for å yte den tilstrekkelig rettferdighet.»¹⁹⁰ Han ser operaen som en tvers gjennom kunstferdig komedie, og advarer mot å ta handlingen og karakterene alvorlig. Don Alfonso og Despina ser han som «ekte» karakterer, men de fire andre ser han som rene marionetter som utelukkende agerer etter Don Alfonso og Despinas ledelse.

I andreutgaven av *Mozart's Operas: A Critical Study* fra 1956 påpeker Dent at da boken kom i førsteutgave i 1913 var Mozarts operaer generelt ukjente for det engelske publikummet.¹⁹¹ Over tid ble det mer vanlig for også engelske opreaentusiaster å ta del i ulike tyske festivaler, hvor også Mozarts operaer ble tatt med i tillegg til det mer kjente repertoaret. Dent var selv delaktig i å få laget en ny oversettelse til engelsk til en oppsetning i Bristol 1926,¹⁹² og gradvis ble verket kjent også for et engelsk publikum. Operaen ble spilt på Glyndebourne årlig i siste halvdel av 1930-tallet, endelig på italiensk, og oppnådde i løpet av tiåret en viss kultstatus.¹⁹³ Den økte interessen spredte seg, og *Così* gjenvant på sikt plassen som del av kanon i operahistorien.

Den første fullstendige innspillingen av *Così fan tutte* hadde også sitt utspring i Glyndebourne-festivalen. Den neste kom først i 1954, med Herbert von Karajan i ledelsen. Dette var den ene av bare to ganger Karajan dirigerte operaen, men innspillingen står fortsatt om en av de mest bemerkelsesverdige som er laget. I etterkrigstiden vekket operaen interesse hos mer frilynte teaterdirektører, nettopp på grunn av fokuset på den frie kjærligheten, som 1800-tallets kritikere hadde protestert så kraftig mot.¹⁹⁴

190 «It is as perfect a libretto, as any composer could desire, though no composer but Mozart could ever do it justice.» Dent, Edward J. *Mozart's Operas* (Oxford University Press, opprinnelig 1913, ny utgave 1960), s. 190

191 Dent, forord, s. ix

192 Brown W. A. *Mozart, Così fan tutte* s. 175

193 Osborne, Richard, essay i innleggsheftet til «Mozart: *Così fan tutte*» innspilling fra 1954, dirigert av Herbert von Karajan, s. 14

194 Ibid

En økt framføringsfrekvens medførte likevel ikke en generell godkjenning og allment bifall av operaen som sådan. Også på 1900-tallet finner vi ekko av 1800-tallets innstilling, hvorav Joseph Kerman har stått som en av de tydeligste motstanderne. I sin *Opera as Drama* fra 1956 trekker han fram skillet mellom tekst og musikk som et problem, i likhet med den allmenne holdningen vi har sett fra 1800-tallet. Kerman mente imidlertid at librettoen var *for* perfekt, og hevdet Da Ponte var en for etablert kunstner i seg selv til at Mozart var i stand til å styre ham.¹⁹⁵ Der librettoen er kynisk og intellektuell, tar Mozart tak i de passasjene han kan og tilfører ekthet og følelser så snart Da Ponte gir rom for det. Særlig utviklingen av plottet i akt 2 gir mulighet til en utdyping av karakterene som Kerman mener Da Ponte ikke opprinnelig hadde til hensikt.

Kerman er samtidig noe selvmotsigende i sin beskrivelse av operaen og dens i hans øyne svakheter. På den ene siden beskriver han slutten, der de fire går tilbake til sine opprinnelige par, som den eneste logiske utgangen. Han begrunner det med tre ulike argumenter: Først og fremst påpeker Don Alfonso overfor Ferrando og Guglielmo at de i bunn og grunn er forelsket i disse «ribbede hønene», og de to må si seg enig i det tross alt. Dernest passer det inn med den rådende operakonvensjonen, og endelig er det i hans øyne dramatisk nødvendig – søstrene kan ikke bare ha blitt ertet, de må ha lært en lekse som fører til handling.¹⁹⁶ Samtidig mener han at avslutningen viser at følelsene søstrene har for «albanerne» må være like trivielle som det de i utgangspunktet følte for sine opprinnelige friere, ellers ville de ikke være i stand til å gå tilbake til det opprinnelige så smertefritt. Ettersom Fiordiligi brukte nesten hele operaen til å vende seg fra Guglielmo og til «Sempronio», dvs Ferrando, ville det kreve en like lang kamp å vende tilbake, om følelsene som oppstår var genuine.¹⁹⁷ Kerman argumenterer i ring, og begrunner avslutningen der alle går tilbake til status quo med at søstrene ikke har dype følelser for de nye beilerne, samtidig som han begrunner det at de ikke har dype følelser med at de forholdsvis lett kan gå tilbake til status quo.

I beskrivelsen av utviklingen av særlig Fiordiligis og Ferrandos karakterer, trekker samtidig Kerman inn vesentlig mer oppriktighet og dybde enn han har gitt inntrykk av at han har funnet i operaen som han har beskrevet den så langt. Fiordiligis sorg i «Per pieta» (Akt 2, scene 7, nr 25) blir tatt på alvor av Kerman, og han beskriver Ferrando som åpenbart oppriktig i duetten med henne, «Fra gli amplessi» (Akt 2, scene 12, nr 29). «Certainly Ferrando shows no affection for Fiordiligi later – and,

¹⁹⁵ Kerman, *Opera as Drama* s. 92

¹⁹⁶ Ibid s. 94

¹⁹⁷ Ibid s. 95

incidentally, no further grief at Dorabella's infidelity. But for this we blame the libretto.» mener han.¹⁹⁸ Dette skulle tyde på at Kerman mener følelsene er oppriktige, i hvert fall mellom Ferrando og Fiordiligi, et element som ikke riktig harmonerer med trivialiteten han beskriver tidligere. Det logiske i utfallet, der alle smertefritt finner tilbake til det opprinnelige status quo, er dels begrunnet med at følelsene «albanerne» har vekket i Fiordiligi og Dorabella er trivielle. Om så Fiordiligis og Ferrandos følelser likevel viser seg å være oppriktige, virker ikke dette utfallet like logisk.

De siste tiårene viser en økt tendens til å ta operaen på alvor snarere enn å avfeie den på bakgrunn av tilsynelatende svakheter i forholdet mellom tekst og musikk og en på overflaten usannsynlig handling. En økt interesse for historisk kontekst generelt og som utgangspunkt for ulike verk har ført til en økt tendens til å se og forklare også denne operaen i lys av samtiden den ble skrevet, noe denne oppgaven også er et eksempel på. En vinkling der man tar utgangspunkt i datidens samfunnsforhold eller kunstneriske særtrekk og forklarer operaen på grunnlag av dette, er en mye brukt framgangsmåte.

Mary Hunter viser som vi har sett til fellestrekk mellom flere av de ulike operaene som ble produsert innenfor de samme kulturelle rammene. Målsetningen med gjennomgangen av opera buffa-kulturen i Mozarts samtid, *The Culture of Opera Buffa in Mozarts Vienna* fra 1999, var først og fremst å undersøke det musikalske miljøet Mozart skapte sine operaer i, snarere enn å først og fremst studere Mozarts verk.¹⁹⁹ Gjennom sin studie og en spesifikk analyse av *Così fan tutte* sett i forhold til samtidens konvensjoner, peker hun imidlertid på en rekke trekk ved operaen som ikke bare demonstrerer hvordan operaen står i forhold til repertoaret den er en del av, men også gir forklaringsmodeller og tolkningsmuligheter til de uklarheter som tidligere tiders kritikere har sett som svakheter.²⁰⁰

Som vist i kapittel 4 er Jessica Waldoff en annen som ser *Così* og uttrykksmidlene brukt i operaen i forhold til andre kulturelle uttrykk fra Mozarts samtid. I sin *Recognition in Mozart's Operas* fra 2006 sammenligner hun som nevnt uttrykket særlig hos Dorabella og Fiordiligi i akt 1 med det idealet i den sentimentale kulturen. Hun trekker dermed inn en annen innfallsvinkel til søstrenes

198 Kerman, *Opera as Drama* s. 97

199 Hunter, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna* forord s. xi

200 Se kap 5

karaktertrekk enn den rent parodiske tolkningen. Ved å se de overdrevne reaksjonene og tilløpet til hysteri som et karakteriserende element snarere enn et latterliggjørende trekk, åpner hun for å ta søstrene på alvor også tidlig i operaen.

I *The Classical Style* fra 1997 ser Charles Rosen operaen både i historisk perspektiv og åpner for en frigjøring av kunstverket fra tiden det er skapt i.²⁰¹ Han forklarer *Così*'s plass i historien ved å sammenligne med andre drama av samme type, og ved referanse til 1700-tallets oppfatning av den menneskelige psyke som styrende med tanke på hvordan karakterene framstilles. Samtidig taler han for å løsrive operaen som sådan fra de historiske rammene, idet han analyserer musikken i forhold til sonatesatsformen som ellers kjennetegner perioden. Ved å behandle operaen og de ulike musikalske forløpene vi finner der rent musikkanalytisk, åpner han for en behandling av verket i seg selv som vi ser videreført av flere musikkforskere etter ham.

Scott Burnham går i artikkelen «Mozart's *felix culpa*: *Così fan tutte* and the irony of beauty» fra 1994 inn på den tilsynelatende uheldige avstanden mellom teksten og musikken, og viser til ironien som oppstår nettopp i denne avstanden.²⁰² I motsetning til tidligere kritikere, som dømte Da Pontes tekst som enten for dårlig eller for god og berømmet Mozarts evne til tross alt å klare å lage kunst av et «feil» utgangspunkt, går Burnham inn for en tolkning der nettopp er i avstanden man finner den dypere betydningen. Ved å åpne for det ironiske i skjønnheten, åpner Burnham for et videre tolkningsregister enn man har gjennom å ensidig se sammenheng mellom skjønnhet og sannhet.

Edmund J. Goehring refererer i sin bok fra 2004 til denne artikkelen, og går videre til å presentere tre andre måter å forstå operaen.²⁰³ Hans utgangspunkt er å revurdere avstanden mellom tekst og musikk, og finner i stedet for den avstanden som er vanlig å se mellom dem en enhet i forholdet mellom tekst og musikk. Han gjennomgår operaen etter tre ulike innfallsvinkler, den filosofiske, den pastorale og den komiske, og mener enheten mellom musikk og tekst i alle vinklingene er med på å forklare de personkarakteristikkene vi intuitivt føler når vi betrakter verket som publikummere.

Dette er bare en håndfull av de ulike analyser og betraktninger som er gjennomført over *Così fan*

201 Rosen, Charles, *The Classical Style, Haydn, Mozart, Beethoven* (W.W. Norton & Company, 1997)

202 Burnham, Scott: «Mozart's *Felix culpa*: *Così fan tutte* and the Irony of Beauty (Musical Quarterly 1994)

203 Goehring *Three Modes of Perception in Mozart* s. 28

tutte i løpet av de siste tiårene. I tillegg finner man talløse enkeltartikler, antologier og forskningsprosjekter som setter seg fore å se Mozarts operaer i et nytt lys, eller videreutvikle et perspektiv som allerede er presentert av andre. Om man skal gjøre et forsøk på å konkludere, er det relevant å hevde at operaen åpner for en rekke ulike betraktninger og innfallsvinkler, og det er ikke mangel på kritikere, forskere og studenter som søker å finne en liten flik av ny viten som kan forklare hva det er med Mozarts opera som rører oss igjen og igjen mer enn to hundre år etter urpremieren.

Sceniske nyframføringer i vår tid er ikke like konsekvent relatert til den historiske konteksten verket ble skapt i. Der den teoretiske tilnærmingen gjerne forholder seg til konteksten både for tilblivelse og mottakelse av verket for å forstå eller forklare ett eller flere aspekter, har en framføring som oppgave å levendegjøre operaen i et praktisk uttrykk for å appellere til et moderne publikum. Dette løses i noen tilfeller ved å lage en produksjon som så langt det er mulig benytter seg av den kunnskapen vi har om datidens framføringspraksis, men det er ikke en gitt løsning. Der man innenfor vitenskapen og kritikken nå ofte ser operaen i lys av den tiden den ble skrevet i, er moderne produksjoner like gjerne lagt til moderne tid, med scenografi og kostymer som løfter handlingen og karakterene nærmere vår hverdag. Dette kan på mange måter beskrives som en moderne operakonvensjon, da flytting av tidligere tiders sceneverk til andre tidsperioder enn de er skrevet for generelt er en relativt vanlig framstillingsmåte for ulike historiske operaer som settes opp i nye produksjoner.

Utgangspunktet i moderniserte produksjoner, som Ole Anders Tandbergs fra Stockholm 2007 og Oslo 2011, er gjerne først og fremst hva som ligger i partituret og teksten, uten referanse til hva som kan ligge av intensjoner fra Mozart og Da Pontes hånd. En løsrivelse fra de opprinnelige konvensjonene åpner for en frihet til å se verket i seg selv uten bindinger til hvorfor uttrykket er som det er. Det sentrale blir da hva vi oppfatter og hvordan vi tolker det som ligger der sett ut fra vår tid og våre referanser, snarere enn hva som kan ha vært ment. Løsrivelse fra den historiske konteksten åpner på samme tid for muligheten til å legge det sceniske uttrykket til en tid som harmonerer med det som formidles i kunstverket. Først gjennom å møte operaen ut fra våre referanser vil tidløsheten i verket og tematikken som ligger i teksten, musikken og handlingen komme tydeligst fram for et moderne publikum.

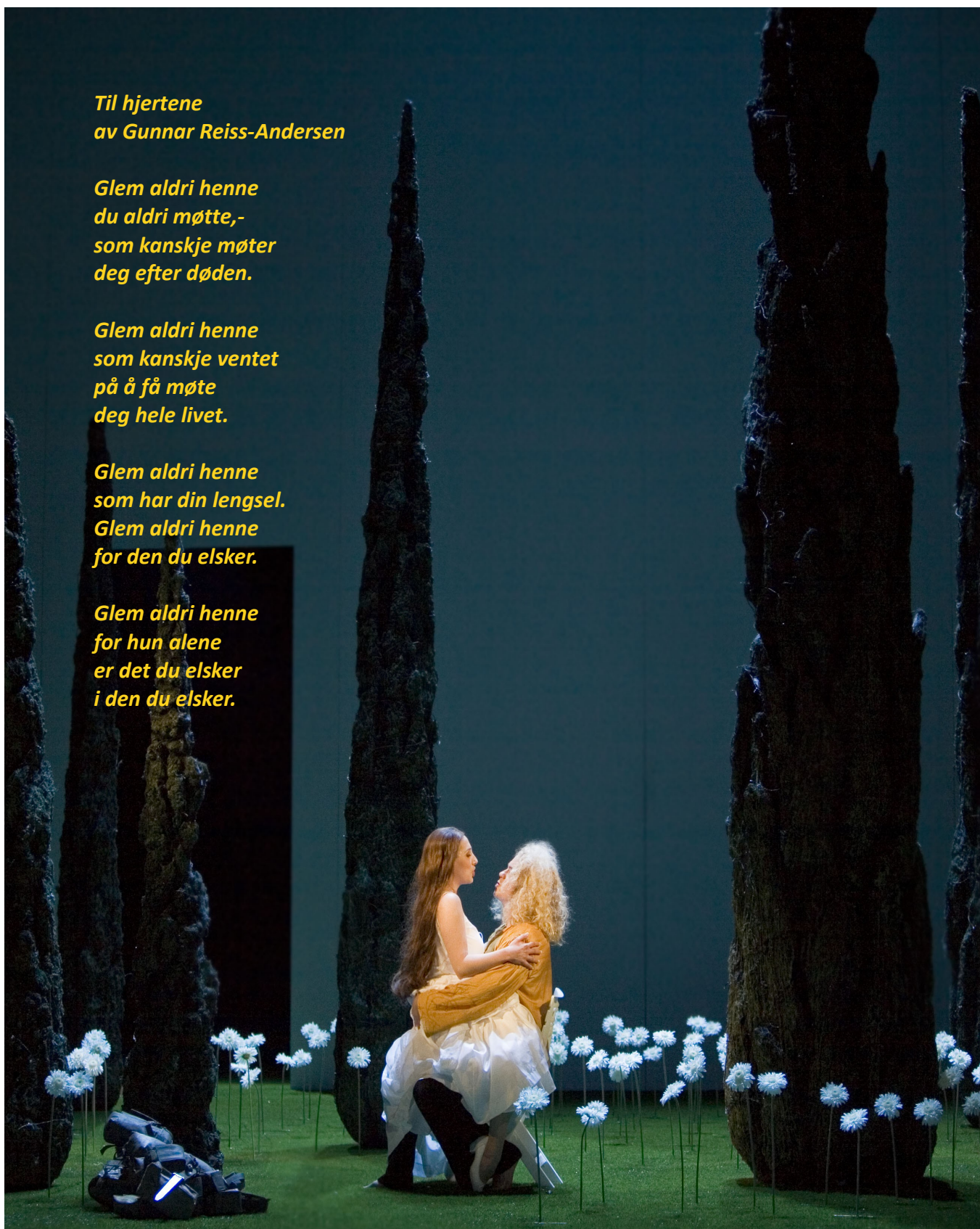
*Til hjertene
av Gunnar Reiss-Andersen*

*Glem aldri henne
du aldri møtte,-
som kanskje møter
deg efter døden.*

*Glem aldri henne
som kanskje ventet
på å få møte
deg hele livet.*

*Glem aldri henne
som har din lengsel.
Glem aldri henne
for den du elsker.*

*Glem aldri henne
for hun alene
er det du elsker
i den du elsker.*



Ferrando og Fiordiligi i «Fra gli amplessi» i Ole Anders Tandbergs produksjon, 2007. Gjengitt med tillatelse fra Kungliga Operan, Stockholm. Copyright Mats Bäcker, foto.

7. Hvor fri skal kjærligheten være?

Betraktninger rundt *Così fan tutte* ved regissør Ole Anders Tandberg

Nyere produksjoner av *Così fan tutte* veksler mellom et uttrykk lagt til 1790-tallets estetikk i kostymer og scenografi, og ulike varianter av modernisering. Der historisk vinklede produksjoner gir en nærhet til opprinnelsen for operaen, søker en modernisering gjerne å tydeliggjøre aktualiteten også for et nåtidig publikum. I sin produksjon av *Così fan tutte*, først vist på Kungliga Operan i Stockholm og nå sesongen 2010-2011 har Ole Anders Tandberg (regi og scenografi), Maria Geber (kostymer) og Ellen Ruge (lys) valgt å legge uttrykket relativt tett opp til vår egen tid. Effekten av å trekke materialet bort fra den opprinnelige historiske konteksten er et forsterket inntrykk av tidløshet med tanke på tematikken. Valget falt i dette tilfellet på 1960-tallet, dels av personlige grunner og dels av tematiske årsaker:

«Vi pleier å gjøre det på denne måten,» forklarer Tandberg. «Vi vil helst legge stykkene til en tid nær oss selv, og i dette tilfellet valgte vi tidsperioden da vi var på den alderen som de fire unge er når handlingen utspiller seg.»

1960-tallet er i dag nærmest beryktet for å være tiden da idealet om fri kjærlighet og fri seksualitet var regelen snarere enn unntaket. Det harmonerer etter Tandbergs mening godt med operaens tematikk, om den frigjorte kjærligheten og de konsekvenser det kan få om man utfordrer idealet om tosamheten og styrken de eksklusive relasjonene. Mozart og Da Pontes behandling av nettopp denne leken med kjærligheten er for Tandberg det som gjør *Così fan tutte* til en spennende opera å jobbe med.

«Et av stykkets store problemer er Despina,» mener Tandberg. «Det er jo takket være henne at det

blir som det blir. Don Alfonsos plan er for dårlig, kanskje fordi hans kvinnesyn er for dårlig til at han klarer å forutse hvordan jentene kommer til å reagere. Hadde det ikke vært for Despina ville det ikke blitt noe av dramaet i det hele tatt.»

Despina, derimot, fungerer som profet for den frie kjærligheten, og mener det ikke bare er uproblematisk, men også tilrådelig for unge damer vite hvilke strenger de skal spille på for å skaffe seg erfaringer og ta for seg av det som måtte by seg av muligheter. Hennes innstilling til erotikken og frigjøringen fra strenge parforhold kan sånn sett overføres 60-tallets idealer om den frie kjærligheten. Tandberg er på sin side skeptisk til tankegangen, og legger vekt på faren ved å løsrive seg fra de dypere relasjonene som er å finne i tosomheten. I *Così* går det ikke som verken Don Alfonso eller Despina har sett for seg, fordi det viser seg at de fire «studentene» i «kjærlighetens skole» - «La scuola degli amanti» - blir mer følelsesmessig viklet inn i plottet enn noen av de to «regissørene» har forutsett. I løpet av dramaet krysser de alle grenser de ikke var forberedt på å krysse, de mister seg selv i spillet og søstrene forelsker seg i personer som i bunn og grunn ikke finnes. Her kommer vi inn på den andre sentrale problematikken i operaen, mener Tandberg.

«Forestillingen om tingen eller personen man drømmer om vil alltid være sterkere enn virkeligheten,» påpeker han. Han viser til Gunnar Reiss-Andersens dikt «Til hjertene», hvor nettopp kjærligheten til den man aldri møtte er tema.²⁰⁴ Diktet fanger for Tandberg en av vanskelighetene i *Così*, samtidig som det gir et håp og en løsning på dilemmaet. Selv om søstrene ikke vil kunne finne igjen den fremmede albaneren de drømte om som unge jenter, vil de kunne finne svar på lengselen etter det ukjente også i det kjente.

Følelsene som er vekket for de fremmede utvider problemet med tanke på spillet Don Alfonso setter i gang, og gjør avsløringen desto mer smertefull. Søstrene oppdager ikke bare at det de har gjort er framprovosert av sine respektive kjærester, på grunnlag av et veddemål. De mister i tillegg fantasifiguren de har falt for, og oppdager til alt overmål at de barske albanerne de trodde hadde forført dem, viser seg å være søsterens kjæreste. Alle disse elementene satt sammen gjør sluttscenen og oppsummeringen vanskelig, og skaper en konflikt mellom det som er det naturlige utfallet og det som formidles i teksten. På overflaten blir alt tilgitt, de fire går mer eller mindre uproblematisk tilbake til sine opprinnelige partnere og de lover hverandre evig troskap på tross av

204 Se diktet gjengitt i illustrasjon.

det som har hendt.

Idet alt avsløres er også musikken og teksten i avslutningsscenen for lite entydige i uttrykket til at Tandberg klarer å se dette som den lykkelige slutten buffakonvensjonen krever. Det musikalske forløpet er for kort, mener han, og selv om søstrenes ord sier at «jeg vil rette opp det jeg har gjort med å dyrke deg for evig» og Ferrando og Guglielmo svarer med «jeg tror deg, min skjønneste, men vil ikke sette deg på flere prøver», er musikken som følger teksten for tung og sørgmodig til at vi tror på lykken som skulle fulgt tilgivelsen og de nye løftene.²⁰⁵

FIORDILIGI E DORABELLA

Idol mio, se questo è vero,
Colla fede e coll'amore
Compensar saprò il tuo core,
Adorarti ognor saprò.

FIORDILIGI AND DORABELLA

My love, if this is true,
With fidelity and with love
I will make good what I have done
And adore you evermore.

FERRANDO E GUGLIELMO

Te lo credo, gioia bella,
Ma la prova io far non vo'.

FERRANDO AND GUGLIELMO

I believe you, my fair one,
But I won't put it to the test.

Despina står igjen i villrede over at hun har latt seg lure til å hjelpe Don Alfonso, og Don Alfonso tar ikke del denne siste delen i det hele tatt. Den harmonien og lykken de ønsker å føle uttrykkes i teksten, men musikken går imot og viser det er umulig etter alt som er gjort og sagt. Tandberg velger å la avslutningen være uvisst der alle står på scenen og ingen viser noen relasjon til noen av de andre. Alt ser ut til å falle fra hverandre ved teppefall før den løsrevne epilogen avslutter operaen.

Nettopp uttrykket i musikken og en grundig gjennomgang av partituret har vært et svært nyttig utgangspunkt for Tandberg i arbeidet med å sette regien for forestillingen. I enkelte scener følger ageringen på scenen så tett på musikken at det kan se ut som det er handlingene som gir impulser til musikken, og ikke omvendt. Enkelte regitrekkligger klart i partituret, særlig i forbindelse med finalen av akt 1, hvor Ferrando og Guglielmo utkledd som de to albanerne later som de har forgiftet seg selv fordi de er blitt avvist av de to søstrene. Koordineringen av spillet de to

205 Se kap 5 for gjennomgang av musikken i finalen.

gjennomfører, der de må skjule for Fiordiligi og Dorabella at det bare er et spill, og samtidig vise for publikum at det er nettopp spill det er, er allerede lagt inn i partituret. Dersom sangerne på scenen bommer i kroppsspråket på innsatsen, og mister inntrykket av at sidekommentarene kommer impulsivt, er øyeblikket ødelagt og spillet mister troverdighet.

Uttrykket i musikken er for Tandberg også den viktigste pekepinnen på sinnsstemninger og oppriktighet hos de ulike karakterene gjennom operaen.

«Hvordan kan man synge så harmonisk og vakkert, om man ikke mener det?» spør han, og knytter det vakre uttrykket til oppriktighet i det som sies i øyeblikket. Don Alfonsos deltakelse i «Soave sia il vento», (Akt 1, scene 6 nr 10), avslutningen av avskjedssekvensen i akt 1, ser han som et tegn på at Don Alfonso lar seg rive med i sinnsstemningen til de to søstrene. Han glemmer seg selv i spillet han har satt i gang, og avslører med det sin egen svakhet for damene og situasjonen de er i, mer enn å uttrykke en falsk oppriktighet med den hensikt å holde på illusjonen og styrke lureriet overfor dem. Etter samme tolkning kan ikke Ferrando være annet enn oppriktig i sin duett med Fiordiligi, «Fra gli amplessi», (Akt 2, scene 12 nr 29), hvor han til slutt lykkes med å forføre henne.

En tilsvarende avsløring av Ferrandos følelser og sinnsstemning finner vi i forbindelse med finalen av akt 2. «Skålekvartetten», «E nel tuo, nel mio bicchiere», (Akt 2, scene 16, nr 4) tidlig i finalen, før alt lureri og utroskap avsløres, markerer et felles ønske om å holde fast ved drømmen og situasjonen som den er i øyeblikket. Fiordiligi åpner i en vakker, smektende *largetto* i takt 173, som både Ferrando og Dorabella faller inn i.²⁰⁶ Dette kunne tyde på at Ferrando nå er gått helt opp i spillet og sin egen rolle som «albaner» til et nivå der også han ønsker at tilstanden skal vare. Den eneste som nå bryter med idyllen er Guglielmo, som ikke er like åpen for å skyve til side Fiordiligis og Ferrandos svik og omfavne den nye situasjonen som det Ferrando høres ut til å være. Der Ferrando sammen med Fiordiligi ønsker å gi seg hen til drømmen, sitter Guglielmo igjen med såret stolthet og er skuffet over virkeligheten.

Forholdet til drømmen, forestillingen om noe annet og mulighetene det gir er som nevnt et viktig element for Tandberg. For Fiordiligi og Dorabella blir konsekvensen av spillet at de forelsker seg i personer som ikke finnes. For Ferrando og Guglielmo er det hele litt mer komplisert. De vet hva

206 Se også kap 5 for analyse av «Skålekvartetten»

som er utgangspunktet for dramaet, og hvem de skal prøve å sjarmere. Likevel blir de tatt av situasjonen, og blir på hvert sitt vis fanget av rollene de spiller. For dem innebærer spillet den friheten som hører sammen med det å kunne skjule seg bak en maske, og kunne være en annen enn den man er. Mozart var selv begeistret for karneval og maskerader, og de mulighetene det ga å kunne opptre maskert. Trangen til å være en annen er den viktigste grunnen til at spillet tar overhånd i Tandbergs tolkning, og Ferrando og Guglielmo lar seg begge rive med av fantasien og rollene de spiller.

For Guglielmos del innebærer det en langt raskere suksess med Dorabella enn han antagelig hadde regnet med. Dem imellom er det først og fremst Dorabella som er den pågående, men revet med av situasjonen går Guglielmo lenger enn han kanskje hadde tenkt i utgangspunktet. Hans hissige anklager overfor alle bedragerske kvinner, «Donne mie, la fate a tanti» (Akt 2, scene 8, nr 26), hvor han etter å ha lyktes med å forføre Dorabella spør henvendt ut i salen hvorfor kvinner behandler sine menn så dårlig, kan dermed like mye være en anklage på egne vegne som at han som god kamerat tar oppgjøret med kvinner generelt på vegne av den forsmådde Ferrando.

Ferrando på sin side lar seg fange av omstendighetene på en annen måte enn Guglielmo. Han er først knust over Dorabellas svik, og går fra skuffelsen til å lykkes med å forføre Fiordiligi. Med dette gir også han seg hen til drømmen og fantasien han har vært med på å bygge opp, mener Tandberg. Måten han deltar i «Skålekvartetten» sammen med Fiordiligi og Dorabella viser at også han ønsker å holde fast ved den rådende situasjonen selv om han vet at den er bygd på falske premisser.

I arbeidet med å finne det sceniske uttrykket til å fortelle sin versjon av historien, griper Tandberg til arketyper, kjente assosiasjoner og personlige minner. Når Ferrando og Guglielmo kommer tilbake utkledd som langhårede hippier er det ikke nødvendigvis bare som en del av den valgte tidskoloritten. Valget av tidsperiode er også gjort fordi Tandberg og Geber mente de ville finne de arketyperne de lette etter innenfor disse rammene. Den kraftige, uflidde, hårete mannen som tar for seg av de jomfruelige kvinnene er en arketype vi kjenner fra vikingenes herjinger og en rekke andre kulturelle og historiske tema, men de er visuelt mer tydelige i noen tidsepoker enn i andre. Langhårede, uflidde og barbeinte hippier kledd i kaftan, med marijuanarøyking og teltleir er en mer moderne variant av en eldgammel og nærmest mytisk figur. Et mål var dessuten å finne eksotiske typer som søstrene kunne bli tiltrukket av. Damene er på sin side kledd i hvite

brudekjoler, som forsterker inntrykket av renhet, forsvarsløshet og uskyld. Handlingen er lagt til bryllupsdagen til de fire, for å gi problematikken en ekstra spiss i forhold til om dramaet utspilte seg en tilfeldig dag i en tilfeldig uke.

Scenen er bygd som en hage, med en rekke sypresser i ulike størrelser spredt over scenen, for å gi assosiasjoner til det italienske og tydeligere plassere handlingen i Napoli, som er stedet for handlingen angitt i librettoen. Tanken bak disse var i tillegg å skape et strengt regulert miljø for å reflektere rammene søstrene er vokst opp med, og samtidig bringe inn objekter det var mulig å gjemme seg bak. I andre akt, hvor Guglielmo og Ferrando lykkes med å forføre de to søstrene, er hagen i tillegg fylt av hvite lerretstelt. Disse blir først brukt eksplisitt erotisk av tjenerstaben i ulike parsammensetninger, og seinere i akten er de stedet hvor Guglielmo og Dorabella trekker seg tilbake etter «Il core vi dono» (Akt 2, scene 5, nr 23) før Fiordiligi og Ferrando kommer inn på scenen og Fiordiligi uttrykker alle sine kvaler i «Per pietà, ben mio, perdona» (Akt 2, scene 7, nr 25). Valget av nettopp teltene som stedet hvor Guglielmo lykkes med å forføre Dorabella, er knyttet til Tandbergs personlige ungdomsopplevelser. Minnet om campingplassen han sto på som 19-åring og visste at kjæresten lå i et annet telt og var utro brukes helt konkret til å skape en situasjon som setter Fiordiligis kvaler i et perspektiv både i forhold til Guglielmo og Ferrando.

«Det gjelder å lete fram følelsen av «som om» - «dette er jo som da og da», og finne en scenisk verden jeg kan kjenne meg igjen i, som igjen kan overføre følelsen og gjøre den tydelig for betrakteren,» forklarer Tandberg. Tanken om at Fiordiligi på den ene siden dras mot å gå inn i teltet Ferrando har krøpet inn i – i Tandbergs versjon har han ikke forlatt scenen, men er like ved siden av om Fiordiligi velger å gå til ham – og på den andre siden står ved siden av teltet Guglielmo deler med Dorabella, mens Fiordiligi på utsiden er uvitende om hans og søsterens svik. Målet er å få fram nærheten i situasjonen. Det er bare å trekke i en glidelås, så vil hun vil enten gi etter for dragningen mot Ferrando, eller alt vil være avslørt.

Det eksplisitt erotiske er et annet viktig element i regien i Tandbergs produksjon av *Così fan tutte*. Ulike produksjoner velger ulike løsninger på hvor mye man skal vise av den endelige forføringen av henholdsvis Dorabella og Fiordiligi. I noen versjoner antydes det først og fremst, mens selve gjennomføringen legges utenfor scenen og dermed i publikums fantasi. Det er dermed opp til publikum å tolke seg fram til hvor langt det hele går og hvilke grenser de bryter. John Eliot

Gardiners versjon fra 1992 gjør antydningene et hakk klarere, hvor «Fra gli amplessi» (Akt 2, scene 12, nr 29), forførelsesduetten mellom Ferrando og Fiordiligi, ender med at de begynner å kle av hverandre. I finalen av akt 2 kommer Fiordiligi inn uten den kunstferdige hårfrisuren hun har hatt fram til da, og den oppmerksomme publikummer vil ha tydelige hint om hva som har foregått utenfor scenen.

I Tandberg og Gebers versjon overlates ingenting til fantasien.

«Det var mest Maria [Geber, kostymeansvarlig] som mente det var viktig å vise alt,» forteller Tandberg. «For henne var overklassejentenes seksuelle frigjøring et interessant tema i forestillingen, også fordi frigjøringen skjer med disse som ikke finnes. Vi valgte da å la Ferrando og Fiordiligi ha samleie der på stolen i hagen, på slutten av duetten.»

Det er ikke nok å antyde hva som skjer, publikum må se det tydelig. Også i andre scener gir de et inntrykk av at søstrene er forventningsfulle til den fysiske delen av ekteskapet de venter å inngå med hver sin av offiserene. Portrettene av Ferrando og Guglielmo, som søstrene studerer og beundrer i åpningsduetten sin, «Ah guarda, sorella», (Akt 1, scene 2, nr 4), legger de for eksempel til slutt i hver sin truse. Målet men dette er å signalisere at den seksuelle verdenen ikke er så fjern for dem som de hvite brudekjolene kunne tilsa. Teknisk sett er de uskyldige, men i forventninger og lyst står de ikke tilbake for Ferrando og Guglielmo. Det blir dermed sannsynlig at Dorabella er mer ivrig enn Guglielmo, og at han vel så mye lar henne forføre seg, som at det er han som er den mest aktive og pågående.

En tolkning som legger så tydelig vekt på de psykologiske aspektene og søstrenes seksualitet kan lett bringe tanker om at man tillegger operaen et sterkere psykologisk innhold enn hva som kan ha vært hensikten fra Mozart og Da Pontes side. Tandberg tror likevel ikke vi i våre dager er mer psykologiserende i møte med operaen enn hva som ligger der allerede.

«Mennesker har vært mennesker til alle tider. Freud har bare gitt oss noen forklaringsmodeller for hvordan vi forholder oss til hverandre,» mener han. «Fenomenet har vært der til alle tider, bare tenk på den greske mytologien, hvor de tilla gudene de egenskapene vi finner i disse hovedpersonene. Det er psykologien i det som gjør det interessant, fordi det ikke riktig lar seg

forklare. Forklaringsmodellene blir overrumplet.»

Så kan man spørre seg om det er beregnet fra starten av, men han mener det skaper en moderne dramaturgi som han liker. De følelsene som han har trukket fram og lagt vekt på i sin utgave av operaen ligger allerede der i musikken, det er ikke noe som tillegges ved at vi leser innholdet og uttrykket ut fra vår tid, mener han.

8. Oppsummering

Hans-Georg Gadamer mente et kunstverk er samtidig med alle sine betraktere i kraft av å tale direkte til betrakteren og betrakterens bevissthet, uten at dette samtidig fører til at kunstverket og opplevelsen av det tillater vilkårlige forståelsesformer.²⁰⁷ Den historiske kunstneren skapte verket for og i sin samtid, og Gadamer trakk fram kunstverkets historiske kontekst som grunnlag for den betydning som ligger immanent i verket. Ut over dette er verkets egentlige væren det det makter å formidle til betraktere til andre tider.

Charles Rosen peker på at et musikkverk først blir tidløst idet det flyttes ut av sin historiske sammenheng og får et liv utenfor de opprinnelige rammene.²⁰⁸ Den virkelige udødeligheten for komponisten og verket finner vi idet det eksisterer i kraft av seg selv uten å måtte bli knyttet til opphavsmannens liv og samtid. Kunnskap om Mozarts liv skulle ikke være avgjørende for å forstå musikken han skrev.

Denne oppgaven har hatt som målsetning å undersøke Mozart og Da Pontes *Così fan tutte* ut fra begge innfallsvinkler. En opera vil kunne være knyttet sterkere til sin historiske kontekst enn et rent tonalt musikkstykke, idet det fullstendige uttrykket også inkluderer tekst, en handling og et visuelt uttrykk. Gjennom tekst og handling vil verket formidle et verbalt budskap og et verdisett som det kan være vanskeligere å løsrive fra den historiske konteksten enn tilfellet er med et rent tonalt uttrykk. Muligheten til å flytte et verk i tid og rom til en mer moderne setting vil variere med handlingen og tematikken som presenteres i verket som helhet, mer enn i det musikalske uttrykket.

Così fan tutte er som vi har sett skapt i en tid da graden av kunstnerisk intertekstualitet var stor og gjennomgripende, særlig for opera buffa. Mary Hunter viser til hvilken som helst arie som ble

207 Gadamer, Hans-Georg, «Estetikk og hermeneutikk» i *Hermeneutisk lesebok*, Sissel Lægreid og Torgeir Skogen, red., (Spartacus forlag AS, 2001)

208 Rosen, Charles, *Critical Entertainment* (Harvard University Press, 2000) s. 71

skrevet i perioden på en eller annen måte står i forhold til andre arier i operaen fra det samme repertoaret,²⁰⁹ og handlingen i de ulike verkene står også tydelig i forhold til hverandre. Opera buffa var den gjeldende underholdningssjangeren, og den delen av befolkningen som så de ulike forestillingene fikk oftest med seg alle forestillingen i en sesong, gjerne flere ganger. Referanser til andre forestillinger innenfor det samme repertoaret ville dermed ha en gjenkjennelseeffekt langt ut over hva kunstverk skapt for dagens scener har. Det nærmeste sammenligningsgrunnlaget vi har i dagens kunst og underholdningskultur, ville være filmer eller TV-serier som repeterer scener eller musikk kjent fra andre filmer eller andre kunstuttrykk, og gjennom referansen tilfører en betydning ut over hva som sies i den isolerte scenen. Ettersom vi i dagens samfunn forholder oss til langt flere inntrykk og uttrykk, vil mengden referanser som er felles for store grupper være mindre enn på Mozarts tid. Referansene får på samme tid både en inkluderende og en ekskluderende funksjon, fordi de i mange tilfeller vil være forståelige kun for de «innvidde».

Mozart og Da Ponte skrev imidlertid for en spesifikk gruppe mennesker, som kjente referansene, både til andre buffaoperaer fra samme tid, og karaktertrekkene fra barokken, tidsepoken de nyss hadde beveget seg ut av. Disse referansene er tydelige nok i Mozarts operaer, om man kjenner til utgangspunktet. På mange måter gjelder dette særlig for *Così fan tutte*, fordi denne er en av få av Mozarts operaer hvor librettoen ikke er basert på allerede kjent materiale, men derimot satt sammen spesielt for anledningen. Referansene til andre operaer fra samtiden og ulike litterære utgangspunkt er dermed verdt å merke seg. Innholdet og situasjonene i verkene som kopieres gir utgangspunkt for en betydning som det samtidige publikummet ville oppfatte, mens dagens publikum naturlig nok går glipp av åpenbare interne spøker og meningsbærende referanser.²¹⁰ Vi står da igjen som de «uinvidde», ekskludert fra akkurat dette betydningslaget i operaen.

I *Così fan tutte* er likevel de betydningsbærende referansene bare en del av det tekstlige og musikalske spillet som gjennomsyrrer operaen. For dagens publikum er den dramatiske ironien som oppstår og forsterkes når musikken «velger side» i uklare situasjoner et vel så interessant element i møte med verket. Hvorvidt ulike passasjer er ment som parodier eller ikke, er mindre vesentlig enn hvordan de blir oppfattet, og vi søker mening i de interne musikalske sammenhengene snarere enn i ytre referanser. Ved å følge musikken og studere den i forhold til teksten, handlingen

209 Hunter, Mary *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna* s. 96-97

210 Se kap 4 om parodier og sitater, særlig om referansene til Don Alfonsos korte arie «Vorrei dir» og Despinas «doktor» i finalen av akt 1.

og det sceniske uttrykket, finner vi en betydningsrikdom som overgår det som ligger utelukkende i teksten eller i musikken hver for seg. Gjennom denne oppgaven har jeg vist til enkelte situasjoner og sammenhenger som får et utvidet meningsinnhold gjennom sammenhengen og brytningen mellom tekst, musikk og kontekst. Oppgavens og prosjektets omfang har naturlig nok ført til at det ikke har vært mulig å trekke fram verken alle de ulike passasjene som får en utvidet betydning i forhold til det vi oppfatter i utgangspunktet, eller alle de mulige tolkninger som finnes for disse passasjene eller i operaen som helhet.

Som Ole Anders Tandberg og flere med ham har vist med sine moderniserte produksjoner er handlingen og tematikken i *Così* velegnet til å rykkes ut av den opprinnelige historiske rammen og tale til oss direkte gjennom det verket utsier i seg selv. Kjærligheten som tema åpner for aktualitet og gjenkjennelse langt ut over den opprinnelige tidsperioden, men også måten temaet er behandlet på gir en utvidet mulighet til å løsrive operaen fra sin egen historiske kontekst. Mangelen på ytre referanser, som Rosen trekker fram som en nødvendighet for at det eksperimentelle dramaet skulle ha den ønskede effekten på datidens publikum,²¹¹ har samtidig den konsekvens at verket er lettere å flytte i tid og rom enn operaer nært knyttet til historiske hendelser eller en svært tidsbundet tematikk. Spørsmålet om troskap og frihet i nære personlige relasjoner er spørsmål som ikke begrenser seg til en gitt tidsperiode eller et gitt geografisk område, men er av de store, allmennmenneskelige tema som alltid vil finne aktualitet i enhver samtid.

På denne måten plasserer *Così fan tutte* seg logisk både innenfor kunstbegrepet Gadamer og i Rosens beskrivelse av de udødelige musikkverk. Der kunstverket taler direkte til enhver ny samtid, innehar det også klare trekk fra sin egen historiske kontekst. Kjennskap til denne konteksten vil kunne fungere klargjørende og betydningsbærende i enkelte tilfeller og passasjer i operaen, men den er samtidig ikke avgjørende for en forståelse av operaen som helhet. Verket taler til oss på et så allmennmenneskelig plan at kjennskap til den historiske konteksten ikke er avgjørende for forståelsen av operaen som del av en ny sammenheng. Derimot fungerer de interne tekstlige og musikalske sammenhengene på nye måter innenfor enhver ny tidsepoke, og vil gi nye referanser og dermed nye betydningsmuligheter til en hver ny generasjon som opplever verket. Etter Rosens definisjon skulle dette være kjennetegnet på et i sannhet tidløst kunstverk.

211 Rosen, Charles, *The Classical Style, Haydn, Mozart, Beethoven* s. 314. Se også kap 4

Sentrale kilder brukt i oppgaven

Scott Burnham²¹²

Professor i musikkhistorie og musikkvitenskap ved Princeton University, New Jersey, USA. Den tonale teoriens historie, analyse og 17- og 1800-talls musikk og kultur er kjerneområder. Hans artikler er publisert i en rekke velrenommerte tidsskrift, som bl.a. *Current Musicology*, *Journal of Music Theory* og *Musical Quarterly*.

Bruce Alan Brown²¹³

Professor i musikkvitenskap ved University of Southern California, Los Angeles, USA. Har opera, ballett og framføringspraksis fra seint 1700-tall som hovedområder, med særlig fokus på Mozart og Gluck. Står ansvarlig for en rekke publikasjoner innenfor fagfeltet, og var 2005-2007 sjefredaktør for American Musicological Society. Medredaktør av Gluck-Gesamtausgabe, og er medlem av Akademie für Mozart-Forschung (Salzburg). Hans Cambridge-håndbok over *Così fan tutte* er flittig brukt også av andre sentrale kilder på denne listen.

Edmund J. Goehring²¹⁴

Professor ved University of Western Ontario, London, Ontario, Canada. En av grunnleggerne av Mozart Society of America og tidligere redaktør av *Current Musicology* og *Newletter of the Mozart Society of America*. Han har mottatt utmerkelser fra The American Musicological Society, The National Opera Association (USA) og University of Georgia. Fagfeltene omfatter 1700-tallsmusikk, opera, estetikk og Mozartforskning.

Mary Hunter²¹⁵

Professor i musikkvitenskap ved Bowdoin College, Maine, USA. Hennes forskning fokuserer i første rekke på 1700-talls opera, musikk og kjønn, musikk i film og historisk framføring. Hun var medredaktør av *Opera Buffa in Mozart's Vienna* (1997) sammen med James Webster, og er

212 http://www.princeton.edu/music/people/display_person.xml?netid=sburnham&display=All

213 <http://www.usc.edu/schools/music/private/faculty/brucebro.php>

214 <http://www.music.uwo.ca/faculty/bios/eGoehring.html>

215 <http://www.bowdoin.edu/faculty/m/mhunter/index.shtml>

eneforfatter av *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna – A Poetics of Entertainment* (1999), som hun mottok American Musicological Society's Kinkeldey Prize for.

Joseph Kerman²¹⁶

Professor emeritus i musikkvitenskap ved Berkeley University, California, USA. Sentrale fagfelt er Elizabethansk musikk, opera, Beethoven og generell musikkritikk. Han står bak en rekke bøker og artikler innenfor sine fagfelt, og hans *Opera as Drama* (1956/1988) som er brukt i denne oppgaven, regnes som en klassiker innenfor faget.

Johann Pezzi²¹⁷

Født samme år som Mozart, 1756, og levde i Wien samtidig med Mozart. Var også medlem av samme frimurerlosje som ham. Skrev flere samtidskommenterende bøker, deriblant *Skizze von Wien* fordelt på 6 ulike hefter (1786-90) og *Neue Skizze von Wien* (1805), som begge besto av dagliglivsskildringer fra Wien. Regnes som ett av de mest pålitelige tidsvitnene fra Mozarts samtid. Utdrag fra *Skizze von Wien* er oversatt og gjengitt i H.C.Robbins Landons *Mozart and Vienna* (1991), og det er denne utgaven som er brukt i oppgaven.

Charles Rosen²¹⁸

I første rekke virtuos pianist, men også høyt respektert teoretiker gjennom flere tiår. For *The Classical Style* (1971) mottok han i 1972 USA National Book Award for Arts and Letters, og boka er gitt ut på fem forskjellige språk. Doktor i fransk litteratur fra Princeton University, og tildelt Charles Eliot Norton-professoratet ved Harvard i 1980-81. Gjesteprofessor ved Oxford i 1988 og professor innenfor musikk og tanke ved University of Chicago 1991-96.

Andrew Steptoe²¹⁹

Først og fremst professor i psykologi ved University College London, der viktigste fagområder er sykdomspsykologi og forbindelsen mellom mental og biologisk helsetilstand. Hans *The Mozart and Da Ponte Operas* fra 1988 er ikke desto mindre trukket fram av flere av de mer musikkvitenskapelige kildene i oversikten, særlig i forbindelse med den historiske, kulturelle og

216 <http://music.berkeley.edu/people/profile.php?person=27>

217 Landon, H.C. Robbins, *Mozart and Vienna* (Thames and Hudson 1991)

218 <http://www.owenwhitemanagement.com/pianists/Charles-Rosen/>

219 <http://www.ucl.ac.uk/epidemiology/people/steptoea.htm>

sosiale konteksten for operaene. Også hans artikkel «Mozart, Mesmer and *Così fan tutte*» har vist seg å være nyttig lesning.

Ole Anders Tandberg²²⁰

Norsk regissør og scenograf, stasjonert i Stockholm. Utdannet ved Guildhall School of Music and Drama, London (skuespiller), Arkitektthøgskolen i Oslo (arkitekt) og Dramatiska Institutet, Stockholm (regi). Har stått ansvarlig for en rekke vellykkede og prisvinnende forestillinger i Sverige og Norge, deriblant *Tre Søstre* på Nationaltheatret 2002, *Alice i underlandet* på Dramaten 2003 og *Hamlet* på Uppsala Stadsteater 2004, *Lulu* på Dramaten og *Onda andar* på Stockholms stadsteater, begge 2006 *Così fan tutte* på Kungliga Operan i Stockholm 2007. Mottok Heddaprisen for *En vanlig dag i helvete* på Nationaltheatret i 2008/2009. Hadde regi og scenografi på *Poppeas Kroning* på Den Norske Opera og Ballett i 2010, og hans *Così fan tutte* gjestet DNO sesongen 2010-2011.

Nicholas Till²²¹

Professor i opera og musikkteater ved University of Sussex, og leder for forskningssenteret for opera og musikkteater samme sted. Mottok doktorat ved University of Surrey i 1999 for *Mozart and the Enlightenment* (1992). I utgangspunktet opera- og teaterregissør før han gikk over til undervisning, og har stått ansvarlig for forestillinger ved Glyndebourne Opera, National Theatre, Barbican Centre, Royal Opera og English National Opera. Har undervist ved steder som Royal College of Music, Britten-Pears School Aldeburgh, Cal Arts (Los Angeles) og Stanford University. I 2001 gjesteprofessor i Opera ved UCLA (Los Angeles)

Jessica P. Waldoff²²²

Professor i musikkvitenskap ved Holy Cross, Worcester, Massachusetts, USA. Har seint 1700-tall og tidlig 1800-tall som kjerneområder. Bidragsyter i en rekke ulike publikasjoner, særlig i antologier angående Mozarts operaer. Arbeidet hennes har vekket internasjonal interesse med tanke på møtet mellom litteratur og musikk og en litterær tilnærming til musikken. I *Recognition in Mozart's Operas* (2006) er nettopp den litterære tilnærmingen et kjernetema.

220 <http://www.mogensoperasidor.se/tandbergoleanders.htm>

221 <http://www.sussex.ac.uk/cromt/profile168223.html>

222 <http://academics.holycross.edu/music/waldoff>

Litteratur og kilder

Litteratur:

- Brown-Montessori, Kristi, *Understanding the Women of Mozart's Operas* (University of California Press, 2007)
- Brown, Bruce Alan, *Cambridge Opera Handbooks, W.A. Mozart, Così fan tutte* (Cambridge University Press, 1995)
- Brown, Bruce Alan, *Gluck and the French Theatre in Vienna* (Clarendon Press, Oxford, 1991)
- Brown, Bruce A og Rice, John A. Salieri's *Così fan tutte* fra *Cambridge Opera Journal*, vol 8, no 1 (Mars 1996)
- Burnham, Scott: *Mozart's Feliz culpa: Così fan tutte and the Irony of Beauty* (Musical Quarterly 1994)
- Cairns, David, *Mozart and His Operas* (University of California Press, 2006)
- Carter, Tim, *W.A.Mozart Le Nozze di Figaro, Cambridge Opera Handbooks* (Cambridge University Press, 1987, nytrykk 1994)
- Cook, Nicholas *A Guide to Musical Analysis*, (Oxford University Press, 1994), (opprinnelig J. M. Dent & Sons Ltd. 1987)
- Da Ponte, Lorenzo, *Memoirs*, overs Abbott, Elisabeth, red. Livingston, Arthur (The New York Review of Books, New York, 2000)
- DelDonna, Anthony R. og Polzonetti, Pierpaolo, red, *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, (Cambridge University Press, 2009)
- Dent, Edward J. *Mozart's Operas* (Oxford University Press, opprinnelig 1913, ny utgave 1960)
- Farnsworth , Rodney, «*Così fan tutte* as Parody and Burlesque» *Opera Quarterly* nr 6 1988, Issue 2, lastet ned fra oxfordjournals.com
- Gadamer, Hans-Georg, *Forståelsens filosofi: utvalgte skrifter* Oversatt og med etterord av Helge Jordheim. (Cappelen, Oslo, 2003)
- Gidwitz, Patricia Lewi, «Mozart's Fiordiligi: Adriana Ferrarese del Bene», *Cambridge Opera Journal*, vol 8, No3 (Nov 1996) (Cambridge University Press)
- Glover, Jane, *Mozart's Women – His Family, His Friends, His Music* (Harper Perennial 2007)

- Goehring, Edmund J. *Three Modes of Perception in Mozart* (Cambridge University Press, 2004)
- Gutman, Robert W., *Mozart – A Cultural Biography* (Harcourt Inc, 1999)
- Hertz, Daniel, *Mozart's Operas*, Red. Thomas Bauman, (University of California Press Ltd. 1990)
- Henke, Robert, *Performance and Literature in the Commedia Dell' Arte* (Cambridge University Press, 2002)
- Hunter, Mary og Webster, James, red, *Opera Buffa in Mozart's Vienna* (Cambridge University Press, 1997, Paperbackutgave 2006)
- Hunter, Mary, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna – A Poetics of Entertainment* (Princeton University Press, 1999)
- Hunter, Mary, «Some representations of *opera seria* in *opera buffa*.» *Cambridge Opera Journal*, No 3, Issue 2, (1991)
- Kennedy, Michael, *Richard Strauss fra serien The Master Musicians* (Oxford University Press 1995, først utgitt av J.M.Dent & Sons Ltd 1976)
- Kerman, Joseph, *Opera as Drama* (University of California Press, opprinnelig 1956, ny, revidert utgave 1988)
- Landon, H.C. Robbins, *Mozart and Vienna* (Thames and Hudson 1991)
- Lægroid, Sissel og Skorgen, Torgeir, red. *Hermeneutisk lesebok*, (Spartacus forlag AS, 2001)
- Mann, William, *The Operas of Mozart* (Cassell & Company Ltd., London, 1977)
- Mozart, W. A. *The Letters of Mozart and His Family*, Anderson, Emily, red. og oversettelse, (MacMillan & Co Ltd, St. Martin's Street, London, 1938)
- Noske, Frits, *The Signifier and the signified – Studies in the Operas of Mozart and Verdi* (Martinus Nijhoff, Haag, 1977)
- Pezzl, Johann Skizze von Wien, oversatt i Landon, H.C Robbins, *Mozart and Vienna* (Thames and Hudson 1991)
- Rice, John A. *Mozart on the Stage* (Cambridge University Press, 2009)
- Rosen, Charles, *Critical Entertainment*, (Harvard University Press, 2000)
- Rosen, Charles, *The Classical Style, Haydn, Mozart, Beethoven* (W.W. Norton & Company, 1997, først utgitt i 1971)
- Sadie, Stanley, red, *Wolfgang Amadé Mozart: essays on his Life and his Music* (Oxford

University Press 1996)

- Smith, Winifred *The Commedia Dell'Arte: A Study in Italian Popular Comedy*. New York: Columbia University Press, 1912. pp. 1-20 publisert på http://www.theatredatabase.com/16th_century/commedia_dell_arte_001.html
- Stafford, William, *The Mozart Myths – A Critical Reassessment* (Stanford University Press 1991)
- Steptoe, Andrew, «Mozart, Mesmer and *Così fan tutte*» *Music & Letters* Vol. 67, No 3 (Jul. 1986)
- Steptoe, Andrew, *The Mozart and Da Ponte Operas*, (Oxford University Press, 1988)
- Till, Nicholas, *Mozart and the Enlightenment Truth, Virtue and Beauty in Mozart's Operas* (W.W. Norton & Company, 1992, paperback 1995)
- Waldoff, Jessica, *Recognition in Mozart's Operas* (Oxford University Press, New York 2006)

Innspillinger og produksjoner:

CD/mp3:

- Barenboim, Daniel, Cuberli, Bartoli, Rodgers, Streit, Furlanetto, Tomlinson, Berliner Philharmoniker, Rias KammerChor, 1994
- Gardiner, John Eliot, Roocroft, Mannion, Gilfry, Trost, James, Nicholai, The English Baroque Soloists, Monteverdi Choir 1992
- Jacobs, Rene, Gens, Fink, Göra, Boone, Spagnoli, Oddone, Concerto Köln, Kölner Kammerchor 1999
- Karajan, Herbert von, Schwartzkopf, Merriman, Panerai, Simoneau, Otto, Bruscantini, Philharmonia Orchestra & Chorus, 1954

Fullstendige, sceniske produksjoner:

- DVD: Gardiner, John Eliot, Roocroft, Mannion, Gilfry, Trost, James, Nicholai, The English Baroque Soloists, Monteverdi Choir 1992
- Live produksjon: Tandberg, Ole Anders, regi, Gjestespill fra Kungliga Operan, Stockholm, framført ved Den Norske Opera og Ballett 2011
- TV-overføring: Fischer, Adam, dir, Guth, Claus, regi, Persson, Leonard, Lehtipouri, Boesch,

Partiturer og noter:

- Mozart, W.A *Così fan tutte*, in Full Score (Dover Publications, Inc, New York, 1983, opprinnelig Peters, Leipzig, 1941)
- Mozart, W.A *Così fan tutte*, Komische oper in zwei Akten, Klavierauszug von Kurt Soldan (Edition Peters, Leipzig 1940)

Nettsteder:

- <http://www.opera-guide.ch/>
- <http://www.oxfordmusiconline.com/>
- <http://www.snl.no/>
- http://www.theatredatabase.com/16th_century/commedia_dell_arte_001.html
- <http://www.wikipedia.org/>